

# *Filológiai* **Közlöny**

**2007 / 1–2.**

---

**LIII. évfolyam**

*A kulturális különbözőség  
poétikája és politikája*

ALEŠ DEBELJAK  
ERICA JOHNSON DEBELJAK  
CAROL L. BERNSTEIN  
BÉNYEI TAMÁS  
RUDYARD KIPLING  
KÁLMÁN C. GYÖRGY  
BERSZÁN ISTVÁN  
ORCSIK ROLAND

---

SAMU JÁNOS VILMOS  
SCHAUER HILDA  
KALAVSZKY ZSÓFIA



# *Filológiai Közlöny*

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

**2007/ 1–2.  
LIII. évfolyam**

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
HALÁSZ KATALIN  
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)  
SZIGETI CSABA  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal (főszerkesztő)  
Hárs Endre  
Jákfalvi Magdolna  
Orosz Magdolna  
Sándorfi Edina (szerkesztő)  
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
7624 Pécs, Ifjúság út 6.  
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: msandorfi@freemail.hu / bokaya@axelero.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatja

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 1191102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1023 Budapest, Margit u. 1.  
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrássy út 45.  
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT  
7624 Pécs, Rókus u. 5  
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban  
és a Libro-Trade Kft. mintatermében  
1173 Budapest, Pesti út 237.  
[librotrade@librotrade.hu](mailto:librotrade@librotrade.hu)  
[www.librotrade.hu](http://www.librotrade.hu)

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785



*A kulturális különbözőség poétikája és politikája*

Előszó	5
ALEŠ DEBELJAK A „több mint egy” nyomában: a kozmopolitizmus személyes víziója	9
ERICA JOHNSON DEBELJAK A világ bőre	17
CAROL L. BERNSTEIN Írók határok nélkül: Semprun, Pamuk és a kulturális identitás mint <i>Écriture</i>	26
BÉNYEI TAMÁS A gyarmati találkozás pszichopatológiája	35
RUDYARD KIPLING A Fortyogó Kút Ösvénye	48
KÁLMÁN C. GYÖRGY Vonzódás a Balkánhoz – előtte és utána	52
BERSZÁN ISTVÁN Az átjárás irodalmi mozgásterei	58

ORCSIK ROLAND

Domonkos István nyelvváltása:  
fordítás mint létezés-metafora

68

*Műhely*

SAMU JÁNOS VILMOS

A határ/felület ingadozó erőterei

84

SCHAUER HILDA

„Az idegen pillantás”

Interkulturális elemek Sten Nadolny

*Selim oder Die Gabe der Rede* című regényében

96

KALAVSZKY ZSÓFIA

„Kóborlok a zapovednyikben”

Szergej Dovlatov Zapovednyik (*Puskinland*)

című regényének narratológiai

és poétikai olvasata két Puskin-intertextus tükrében

113

*Recenzió*

*Spam-reflexiók*

Hetesi Ildikó kiállítása, Pécs, 2007. szeptember 14.

(Havasréti József)

131

## Előszó

*A kulturális különbözőség poétikája és politikája* című konferencia – Pécs, 2007. szeptember 14–18. – a *Kelet-nyugati Átjáró* program keretében indított *Találkozó a Balkán Kapujában Nemzetközi Interdiszciplináris Konferencia*-sorozat első rendezvénye.<sup>1</sup> A konferencia-előadások, a velük párhuzamosan zajló programok, így a Balkán Világzenei Fesztivál, a köztéri beszélgetés, az irodalmi kávéház, a képzőművészeti kiállítás, a filmbemutató és az ezekhez kapcsolódó diszkussziók arra tettek kísérletet, hogy irodalmi, művészeti, kulturális térként, a különböző diskurzusok, diszciplínák, művészeti ágak interakciójának tereként értelmezzék újra Közép-Kelet-Európa és a Balkán viszonyát. A konferencián elhangzott előadások három szempontból közelítették meg ezt a kérdést, egyrészt a kulturális különbözőséget filozófiai, politikai, poétikai, művészeti, kultúraelméleti, szociológiai és történeti kérdésként vizsgálták, másrészt a Kelet–Nyugat viszonyát újraértelmező diskurzusok kontextusába helyezték, harmadrészt pedig konkrét irodalmi szövegek és képzőművészeti alkotások elemzésében mutattak rá a kulturális különbözőséget színre vivő írásmód és olvasásmód retorikai és poétikai eljárásaira. A *Filológia Közlöny* jelen számában azok a szövegek olvashatóak, amelyek irodalmi kérdésként közelítették meg a kulturális különbözőséget.

### *A kulturális különbözőség filozófiája*

A *kultúra* és a *kolonializáció* ugyanabból a latin töből származik, figyelmeztet Jacques Derrida, a különbözőség filozófusa, 1990-ben, Torinóban, *Az európai kulturális identitás* című konferencián tartott előadásában.<sup>2</sup> Az európai identitás újrafogalmazásának lázában, Derrida több olyan kérdést is feltett, amelyek 2007-ben, a Balkán kapujában is kihívást jelentenek a filozófiai, a politikai és az irodalomelméleti diskurzus számára. Íme három e kérdések közül: a kulturális identitás és a kulturális különbözőség, a fő (*cap*) és a perem, a szél (*bord*), a város (*polis*) és az

---

<sup>1</sup> A Pécsi Kulturális Központ és a Pécsi Tudományegyetem által szervezett programsorozat része az Európa Kulturális Fővárosa – Pécs 2010 projektnek.

<sup>2</sup> Jacques DERRIDA, *L'Autre cap*, Paris, Minuit, 1991, 13.

állam viszonyának a kérdése. A Derrida által adott kultúraértelmezés pedig a következő: „nincs kultúra, vagy kulturális identitás az önmagával való különbözőség nélkül (*différence avec soi*), nincs önmagunkhoz való viszony, nincs identifikáció kultúra nélkül, de önnön kultúra mint a másik kultúrája nélkül, a kettős genitívus és az önkülönbözés kultúrája nélkül. A kettős genitívus grammatikája azt is jelzi, hogy a kultúrának soha nem egy eredete van. A kultúra történetében a monogenealógia mindig misztifikáció marad.”<sup>3</sup> A filozófia és a kritikai gondolkodás feladata e misztifikáció megkérdőjelezése, és a kultúrán belüli különbözőségek, valamint a különböző kultúrák egymáshoz való viszonyának a vizsgálata. A kortárs filozófiai diskurzusok, így a kritikai elmélet (Habermas), a hermeneutika (Gadamer), az amerikai pragmatizmus (Rorty), más-más stratégiákat kínálnak ugyan e különbözőségek értelmezésére, de ennek ellenére a nyugati filozófiai gondolkodás alapstruktúrájának megfelelően az identitás felől értelmezik a különbözőséget. A „különbség filozófusai”, így Lyotard, Foucault, Derrida, Deleuze, a különбözés (Lyotard), a különбözőség (Derrida), a különбség (Deleuze) eredendő voltából indulnak ki, és ebből a perspektívából értelmezik újra az identitás, a másság, az idegenség, a hatalom, a kultúra kérdését. Szövegeik éppen ezért Európában és Amerikában is heves vitákat váltottak ki, de ezzel egyidejűleg a legkülönbözőbb diskurzusokban – feminizmus, posztkolonializmus, kritikai kultúrakutatás – és a legkülönbözőbb térségekben, így Közép-Kelet-Európában és a Balkánon is visszhangra találtak.

2007-ben a Balkán kapujában azonban joggal tevődik fel az a kérdés, hogy a nyugati filozófiai diskurzusok által kínált kifejezések és megközelítések mennyire alkalmasak a közép-kelet-európai és a balkáni helyzet leírására, az utóbbi harminc évet meghatározó filozófiai diszkussziók mennyiben járulhatnak hozzá az Amerika, a Nyugat-Európa, a Közép-Kelet-Európa és a Balkán közötti párbeszédhez, az általuk kínált stratégiák mennyiben alkalmasak a nagyon is különböző filozófiai álláspontok és kulturális tapasztalatok elemzésére, és olyan „új konstellációk” (Bernstein)<sup>4</sup> létrehozására, amelyek megteremtik és szavatolják a kultúrák közötti párbeszéd feltételeit.

### *A kulturális különбözőség politikája*

Közel két évtizeddel a Közép-Kelet-Európában bekövetkező, de Nyugat-Európát és a Balkánt is érintő, „rendszerátalakítások”, „forradalmak” és „háborúk” után Európa geográfiai és politikai értelemben egyre inkább megközelíti a régi határait, és egyre inkább arra törekszik, hogy diszkurzív térként, kulturális térként és irodalmi térként is újraértelmezze önmagát. Ebben a folyamatban Közép-Kelet-Európán és a Balkánon is múlik, hogy a kulturális különбözőség, a kulturális párbeszéd re-

<sup>3</sup> I. m., 16–17.

<sup>4</sup> Richard J. BERNSTEIN, *The New Constellation: The Ethical/Political Horizons of Modernity/Postmodernity*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992.

torikai fordulat marad-e pusztán, vagy valóban része lesz az európai és a balkáni kulturális diskurzusnak és a közöttük kezdeményezett párbeszédnek. Hogy a magát mindig „főként” (Valéry) megjelenítő Európa képes lesz-e a „széleken” (Derrida), a határvidékeken, a végeken a kezdetek Európája lenni? Átértelmeződik-e ebben a kontextusban a kultúra és a város fogalma? A város és az állam viszonya? Képes lesz-e Közép-Kelet-Európa és a Balkán szakítani azzal az évszázados hagyománnyal, hogy a kulturális párbeszéd helyett a mindenkori politikai hatalom diktálja és a legkifinomultabb eszközökkel cenzúrázza a kultúrát? Képes lesz-e Közép-Kelet-Európa és a Balkán a gyakorlatban is különbséget tenni a mindenkori hatalmi politika (*la politique*) és a filozófiai, kulturális, vallási különbözőséggel számot vető politikai kultúra (*le politique*) között?<sup>5</sup> Vezethet-e ez a megkülönböztetés az adott kultúrán belül és a különböző kultúrák között nyilvános párbeszédhez? Partner lesz-e Közép-Kelet-Európa és a Balkán egy ilyen párbeszédben? A kulturális decentralizáció és regionalizmus kedvez egy ilyen párbeszédnek, és lehetőséget kínál a déli kulturális övezet nyugatitól eltérő kulturális tapasztalatainak a megfogalmazására is. Az ekként megnyitott diszkurzív térben olyan kérdések vizsgálatára tevődik a hangsúly, mint a közép-kelet-európai szocializmusok kulturális hagyatékának és a rendszerváltások következményeinek elemzése, a történelmi, a kulturális és az irodalmi emlékezet valamint az ideológiai és politikai emlékezet közötti szakadék értelmezése, az emlékezet kulturális politikája, az egyes kultúrákon belüli szerkezetváltás és a különböző kultúrák közötti különbözőségek, a különböző kultúrák és a különböző etnikumok együttélési modelljeinek a kidolgozása, az egymástól való tanulás lehetősége, az itthon és a külföld, a vendégszeretet és az idegengyűlölet, a szolidaritás és a kirekesztés kérdésének kritikai megközelítése.

### *A kulturális különbözőség poétikája*

„Hogyan lehetséges az irodalom?” – e kérdés az irodalommal egyidős, de minden olyan helyzetben újra feltevédik, amikor radikálisan megváltoznak az írás és az olvasás feltételei. A közép-kelet-európai irodalmak esetében ezek a változások nagymértékben összefüggnek a történelmi cezúrákkal, így 1989 is változást jelez e régió irodalmában. Az irodalom és az irodalomelmélet viszonya felől vizsgálva ezt a kérdést az ötvenes évektől kezdődően napjainkig legalább három olyan elmozdulás figyelhető meg, amely Közép-Kelet-Európa országaiban különböző módon zajlik ugyan, de egyazon ideológia által meghatározott. Az ötvenes évek marxista irodalomelmélete ideológiai térként fogta fel az irodalmat, és megpróbálta előírni számára a témát és a kifejezőmódot. Az irodalom esetében legalább négy eltérő válasz körvonalazódik az ideológiai nyomásra, az előírások követése, ami propagandához vezet, az ellenállás, amely a parabolikus beszédmódban nyil-

---

<sup>5</sup> Jan-Luc NANCY, *Croniques philosophiques*, Paris, Galilée, 31–36.



vánul meg, valamint az elhallgatás és az emigráció. A hatvanas évek végétől és a hetvenes évektől kezdődően jelenik meg az a tendencia a magyar irodalomban, amelynek értelmében az irodalom nem egyszerűen csak az ellenállás tereként, hanem politikai térként (Petri) értelmezhető még akkor is, ha csak szamizdatként vagy külföldi kiadóknál jelenhetnek meg ezek a szövegek. A nyolcvanas évektől a közép-kelet-európai irodalmakban is megfigyelhető a műtől a szöveg felé történő elmozdulás (Barthes), amely nem a politikai poétikai semlegesítéseként értelmezendő, hanem épp fordítva, a poétikai politikai kihívásként. A nyolcvanas évek irodalma ennek jegyében műveli az intertextuális játékot, a frivol, a parodikus, ironikus hangnemet (Esterházy), az elbeszélői pozíciók váltakoztatását (Nádas), a legkülönbözőbb emlékezőtechnikákat (Lengyel). A kilencvenes évektől újabb elmozdulás figyelhető meg a magyar irodalomban az elbeszélés, a történet, az egyes szám első személyű kifejezőmód visszatérése. A történelmi regény, az önéletrajzi regény, a családtörténet, a történelmi, kulturális, irodalmi emlékezet archeológiája, a kortárs kultúra kerül az irodalmi szövegek és az irodalmi diszkussziók előterébe. Az egységes ideológiai nyomás megszűntével a közép-kelet-európai irodalmak és elméleteik számára megadatik a lehetőség, hogy a maguk különböző kulturális tapasztalata alapján nyíltan is megfogalmazhassák és újraértelmezhessék önmagukhoz, a Kelethez és Nyugathoz fűződő kapcsolatukat. Az anglo-amerikai és a nyugat európai irodalom és irodalomelmélet a nyolcvanas évektől az újhistorizmus, a kulturális materializmus, a poszt-kolonializmus és a kulturális kritika nevében teszi ezt, azaz az irodalmat visszahelyezi a kultúra áramlatába. Közép-Kelet-Európa és a Balkán irodalmi és irodalomelmélete esetében is megfigyelhető ez a tendencia, amelyet nem szükségszerűen a diszkurzív-divatok követése, hanem a kulturális különbözőségekre és a másik kultúrához való viszonyra történő rákérdezés irányít. A kulturális különbözőség poétikájának vizsgálatában különösen a poszt-kolonializmus és a kulturális kritika kínál olyan szempontokat, amelyek alkalmazhatók a közép-kelet-európai és a balkáni kultúrák és irodalmaik elemzésében. Ebben a kontextusban azonban számos olyan kérdés is feltevődik, amely Közép-Kelet-Európa és a Balkán sajátos történelmi és kulturális helyzetéből adódik, így az önkolonializmus (Kjosszev), a többnemzetiségű, többnyelvű országhatárokon belüli együttélés tapasztalata, az újnacionalizmusok és az irodalom viszonya, a történelmi, a kulturális és az irodalmi emlékezet közötti egybeesések és különbségek, az irodalom kultúrán belüli szerepének módosulása, az irodalomnak a más médiumokhoz való viszonya, az irodalom mint kulturális tér, Európa és a Balkán mint irodalmi tér, a fordítás mint kulturális gyakorlat, mint a kultúrák közötti párbeszéd feltétele és lehetősége.

*Orbán Jolán*

ALEŠ DEBELJAK

## A „több mint egy” nyomában: a kozmopolitizmus személyes víziója

*Nomen est omen.* Hogy is hagyhatnám figyelmen kívül a saját utcám nevének szuggesztív és felkavaró konnotációját? *Zvezna ulica* avagy *Egység utca*, igazán kellemes hely a családi házunk számára. Habár zsákutca. Talán éppen ezért tartják biztonságosnak a gyerekek játéka szempontjából, és alkalmasnak az alacsony kerítéseken át zajló baráti beszélgetésekre. A nagy temetőtől halad a Trieszt–Budapest vasútvonal felé, hogy aztán Ljubljana, Szlovénia fővárosa hagyományos munkáskerületében végződjön. Az utcám neve nem egyszerűen egy általában vett uniót jelent, egy olyan köteléket, amely „több mint egy” entitást köt össze. Elsődleges jelentése továbbra is leginkább Jugoszláviára utal, Bulgária kivételével a délszláv államok politikai szövetségére, arra a szövetségre, amely az 1918-ban szétesett osztrák–magyar birodalom hamvaiból emelkedett ki, és 1991-ben a jugoszláv föderáció szétesésének lángjaiban ért véget.

Szlovéniában, mely 2004 óta buzgó tagja az Európai Uniónak, a politikai egységek a közös élet kapcsai voltak, még akkor is, ha hagyományosan a szlovénokat még a legjobb esetben is csak mint „ifjú partnereket” tartották számon. Földrajzi helyzetükkel magyarázható, hogy a szlovénoknak soha nem volt független államuk. Az Adriai-tenger északnyugati szögletében fekvő országuk a Földközi-tengerre való legegyszerűbb kijutás helyeként vonzotta a nyugati hatalmakat. A szlovénok történeti emlékezete őrzi Nagy Károly, a Habsburg Birodalom, Napóleon, a Harmadik Birodalom, a fasiszta Olaszország, a korábbi Jugoszlávia royalista és kommunista megtestesüléseinek uralmát.

Mind ez idő alatt azonban a szlovének fenntartották sajátos etnikai azonosságuk közös érzetét, melyet mindig az átalakításukat szorgalmazó, államilag finanszírozott erőszakos politikával szembeni ellenállásban artikuláltak. A tizenkilencedik században oly mértékben ki voltak szolgáltatva a versengő európai nagyhatalmak csillapíthatatlan étvágyának, hogy arra kényszerítették a modern szlovén irodalom egyik alapító atyját, Fran Fevstiket, hogy népét a nemzeti ügyért való harcra buzdítsa, mondván, a szlovének egyetlen választása, hogy oroszok vagy poroszok legyenek. Hacsak, természetesen, nem sikerül nekik, hogy saját nyelvükön saját irodalmat hozzanak létre. Így cselekedvén, a szlovének hozzászótkak, hogy az irodalmat és a kultúrát a „második legjobbnak” tekintsék, mint ami helyettesíti a nem létező politikai intézményeket. Innen nézve jól látható, hogy a szlovén függetlenség kiáltása 1991-ben miért volt a kollektív népi vágy ünnepe beteljesülése. Ugyan-

akkor, a függetlenség állapota paradox módon elavulttá tette a közös társadalmi tapasztalatot, az egység tapasztalatát.

Vegyük figyelembe, Szlovéniában a legnépszerűbb politikai szlogen az EU-hoz való csatlakozás előtt megtévesztően egyszerű volt, „Visszatérés Európába”. De a látható oldal – az elit és a széles néptömeg előtt egyaránt – eltakarta a csúf oldalt: „Visszavonulás a Balkánról”. Ez pedig azt jelentette, hogy Szlovénia elvágta azokat a szálakat, amelyek a közös jugoszláv ház más köztársaságaihoz fűzték. Azon a széles körben osztott szlovén feltételezésen alapult ez a szlogen, hogy míg legitim történeti kapcsolatokat tartottak fenn a Nyugattal (Római Birodalom, Nagy Károly), csak kényszerből éltek együtt a megvetett és félt balkán országokkal (Jugoszlávia). A nyilvános viták e vezető alakzata, szükségtelen is megjegyezni, előmozdította a bináris oppozíciók és a kizárólagos érzések manipulálását, és oda vezetett, hogy Európát a hamisítatlan jóval, a Balkánt pedig a leplezetlen gonosszal tették egyenlővé.

Ám ezzel nem tudok és nem is akarok egyetérteni. A jugoszláv tapasztalat, a közösség bensőségei, valamint az egység elgondolásai nagyon fontosak voltak személyes és kreatív életrajzom számára. Például az első nagyváros-tapasztalatom Belgrád volt, az egykori Jugoszláviának, születésem országának távoli fővárosa, és nem Bécs, az egykori Habsburg Birodalom közeli fővárosa, nagyapám születési országa.

Először egy ljubljanei sportegyesület tagjaként mentem Belgrádba, hogy részt vegyek a jugoszláv cselgáncsbajnokságon. Edzőm és gyűröm, tizenéves társaim és én egy balzsamillatú áprilisi reggel érkezünk a késő 1970-es években, miután tíz izgatott álmatlan órát töltöttünk a Simplon expresszen, amely Párizst kötötte össze Isztambullal. Belgrád az út felénél volt.

Emlékszem arra az izgalomra, amely elfogott, amikor megérkeztem ebbe az új világba. Mint egy kicsit közönséges, de mégis ellenállhatatlanul érzéki nő ajkai, Belgrád utcái csordultig tele voltak titokzatos találkozások ígéreteivel, és a „keleti” bölcsesség csábításával. Első sétám a központi pályaudvarról előtűnő elegáns épületekkel határolt kanyonon vezetett keresztül, egészen fel a széles Terazije sugárútig. Sétálgattam, élveztem a járókelők sűrű folyamát, megpihentem a kerti kávézóban, a Moszkva Hotel előtt, ahol, a kommunisták előli angliai száműzetéséből visszatérve, Milos Crnjanski, a szerb irodalom óriása, utolsó éveit töltötte.

Talán a Crnjanski önéletrajzi fikciójában – *The London Novel* (1971) – megnyilvánuló száműzetésnek a depresszív állapota volt az, ami félelemmel töltött el, és elborzasztott, ami megakadályozta, hogy Amerikában maradjak, amikor magam is követtem idegen országok hívását; folytattam sétámat az Albánia épület felé, hogy egy könyvespolc kirakatában olyan könyveket találjak, amelyeket nem vagy még nem fordítottak le szlovénra. Ezek közt voltak azok a kötetek, amelyekben a vágy infernóját fedeztem föl, Lautréamont szerb fordításában, és Josef Brodsky hideg tökéletességét; angol és német könyveket láttam, ahogy azokat fiatalkorom Ljubljánájában is megtaláltam, de voltak ott spanyol, olasz, francia könyvek, melyeket otthoni városomban nem találtam, vagy ha egy részük meg is volt, nem volt ekkora választék; továbbhaladva sörrel leöntött asztalok mellett, átitatódtam azzal,

amit a Knez Mihajlova út *bon vivant* légkörének hittem, hogy aztán megpihenjek a Kalemegdan park zöld fái alatt, ahol egy hiszékeny vidéki embert éppen két fiatal fürge cigány csapott be.

Nem volt kétség romantikus szívemben: ez a város magával ragadott! Mindent megtestesített, amit szülővárosom, Ljubljana nem. Belgrád adta számomra először a veszélyes és vibrálóan hódító világváros első tapasztalatát, pontosan azért, mert komisz és laza volt, vonzásában áthatolható és centripetális. Szerbek, horvátok, szlovének, macedónok, montenegróiak, magyarok, koszovói albánok, különféle emberek Jugoszlávia minden részéről, betöltötték köztereit és a kommunista titkosrendőrség hierarchiáit, kicserélve eszméiket és tolakodva hatalomért, üzérkedve információval és görögdinnyével, alakítva a város életrajzát, és alakulva általa. Az ottomán birodalom korábbi városa, Belgrád, Szerbia nemzeti fővárosa volt. De számomra ennél több volt: a városi önbizalom helye, „nyílt város”. Lehetőséget adott, hogy spontán felismerjem, hogy mind a tudat, mind pedig a város az ejtőernyőhöz hasonlítanak: csak nyitottan tudnak működni.

Belgrádi és Jugoszlávia más vidékeire történő sportolói utazásaimat „intellektuális” utazások követték. A korai 1980-as években filozófiát tanultam az egyetemen, és főszerkesztője voltam a ljubljanei radikális folyóiratnak, amely a kommunista hivatalok által gyakran problematikusnak tartott írásokat közölt. A folyóirat szerkesztői és írói gyakran utaztak Belgrádba, hogy találkozzanak kollégáikkal, akik hozzájuk hasonló kockázatokat vállaltak. Ezek a találkozások gyakran izgalmas intellektuális, társadalmi és erotizált, ha nem is mindig testi kalandokká váltak. Az én belgrádi estéimhez hozzátartoztak a kötelező megállások a *Madera Café*-ban, ahol reméltem, hogy elkaphatok egy szót, melyből megtudom, hogy ezt vagy azt a partit hol rendezik azon az éjszakán. Az volt az érzésem, hogy Belgrádban szünet nélkül buli van! Itt vettem részt életemben először egy több mint száz főből álló kertiartin.

Élénk arcok, költők, anarchisták, disszidensek, hengegők, téblábolók: mind ott voltak, és én is: elmerülve a pezsgő beszélgetésben az új emberekkel, és boldogan átadva magamat az ismeretlen csábításának. A választék rendkívül gazdag volt. Ha összevetettem Belgrád kínálatát a néhány ljubljanei kávéházzal, főként a népszerű *Union Café*-vel, és a földalatti *FV Discotheque*-kel, ahol diákkoromat töltöttem, csak elszomorodni tudtam: a kozmopolita jugoszláv főváros élete furcsaságokat és kalandokat kínált, „több mint egy” lehetőséggel olyan módon, amire a provinciális Ljubljana nem volt képes.

Jugoszláv éveim értékes leckét adtak nekem, fokozatosan segítettek eltávolítani tágra nyitott szemeim elől a sötétítő hatású előítélet-ellenzőt. Rájöttem, hogy „az, aki csak egyet ismer, az semmit nem ismer”. Ez a belátás igaz a nyelvről, a kultúráról, a vallásról és az ideológiáról. Énünk folytonos vándorlása különböző nyelvek és kultúrák, etnikai és társadalmi hagyományok közt mindig jótékony hatású, ha nem is mindig magától értetődő. Ebből a szempontból Jugoszlávia sokat adott. Az az ország volt, ahol viszonylag kis helyen nemcsak magában foglalta a nyugati és a keleti kereszténység közti nagy választóvonalat, de az iszlám hagyó-

mányt is. Jugoszláviában felnőve, nem kellett Törökországba mennem, hogy meg-  
tapasztaljam a minaretek szédítő függőlegességét, egyszerűen csak Szarajevóba  
kellett utaznom. Nagyon fontos és nagyon valós, autentikus módon, Jugoszlávia  
volt az én országom, melynek pulzusa, átalakulása ugyanannyira alakított engem,  
mint születésem szlovén hagyománya. Fiatalkori utazási tapasztalataim, más jugo-  
szlávokkal való kapcsolataim és beszélgetéseim végső soron megtanítottak arra,  
hogy milyen veszedelmes, ha valaki csak egymagában, saját etnikusságába zár-  
kózva él.

A legtöbb Jugoszláviában élő számára azonban a leginkább vonzóvá a racionáli-  
san megalapozott kozmopolitizmus helyett, sajnos, az irracionális rostán áthaladt  
nacionalizmus vált. Ennek eredményeként nem létezik többé az ország. Vér és  
pusztítás, erőszak és „etnikai tisztogatás” kísérték Jugoszlávia távozását a hideg-  
háború utáni Európa térképéről. Nem akarok érzéketlennek hangzani, de nincs itt  
semmi szokatlan. Miért? Mivel a nemzetalkotás folyamata valamennyi jugoszláv  
utódállamban (Szlovénia, Horvátország, Bosznia-Hercegovina, Macedónia, Szerbia,  
és Koszovó) hasonlatos ahhoz, amely a tizenkilencedik századi nyugat-európai  
nemzetek berendezkedéseit kialakította. A fő különbség az, hogy a Balkánon ké-  
sőbb alkalmazták a nemzetállam eszméjét. Mint sok más európai eszme, fogalom  
és módszer esetében, a balkán országok megkésték a nacionalizmussal is.

De itt a személyes tapasztalat nem elég többé, és bizonyos tudatos óvatosságra  
van szükség. A nacionalizmusnak szerintem három különböző konnotációja van.  
Először, olyanok mozgalma, akik nemzetállamot szeretnének létrehozni. Másod-  
szor, nyilvános kifejeződése annak, hogy az egyén egy bizonyos közösséghez tar-  
tozik. Csak a harmadik konnotációban van a nacionalizmusnak az a fenyegető és  
ártalmas oldala, amellyel a nacionalizmust *tout court* újabban asszociáljuk, és ez a na-  
cionalizmus mint etnikai sovinizmus. Az etnikai sovinizmus az etnikai csoporthoz  
való tartozást az emberi lét alfájának és ómegájának tartja. Az etnikai sovinizmus  
nem engedi meg az egyénnek a választást. Vagy velünk, vagy ellenünk. *Tertium non  
datur*. Ebben a sajátos konnotációban a nacionalizmust el kell magyarázni, meg  
kell érteni, és vissza kell utasítani.

Ugyanakkor túlságosan is könnyű és politikailag tévútra vezet, ha reménytelen-  
ségünkben egyszerűen ökölbe szorítjuk kezünket, vagy baloldali öngazoltságunk-  
ban tudomást sem veszünk a nacionalizmusról, mint olyan érzelemről, amely az  
egyszerű lelkek sajátja. Mindenki moshatja a kezét, Pontius Pilátus módjára. De  
ezzel még nem értjük meg, hogy mi teszi oly hatalmas társadalmi erővé a nacio-  
nalizmusra mint etnikai sovinizmusra történő hivatkozást.

Miben áll tehát akkor a vonzereje? Félelmetes közös szenvedély, mely a francia  
forradalom nyomán alakult ki. Abban az időben a nacionalizmus felszabadító és  
haladó erő volt, mivel a királypárti és feudalista struktúrák ellen harcolt. Belőle  
eredt sok „irredenta” mozgalom is, sok olyan kis etnikai közösség be nem váltott  
zsebpénze, amely kimaradt a nemzetállami keretek közül, melyek elkezdtek ural-  
ni Nyugat-Európa térképét a tizenkilencedik század második felében.

Az irredentizmus medúzája gyakran fölemeli rút fejét, mint ahogy például Görög-  
ország rossz hírű háborújában Törökország ellen, az 1920-as években, amely a gö-



rög hadsereg katasztrofális vereségével és a törökországi görögök Kisásziából a görög anyaországba történt kiűzésével végződött. Ez a fajta nacionalizmus a Megale eszmén alapult, mely szerint „minden görögnek nemzetállamban kell élnie”. Az 1990-es években a szerb nacionalizmus véres következményeit láttuk, amely ugyanazon irredenta kényszerre alapozva minden szerb egyesítését követelte, minden áron, beleértve a tömeggyilkosságot és a népirtási kísérletet. Ez az etnikai sovinizmus politikája, azaz a nacionalizmus legrosszabb oldala.

Ugyanakkor nem kellene a nacionalizmus fürdővizével a valahova tartozás gyerékét is kiöntenünk. Ez komoly hiba lenne. Vákuumban maradnánk, melyben a személyek nem tartoznak csoportokhoz, sem területileg, sem politikailag. Ha valamit tanított a modern történelem, akkor az az, hogy lehetetlen értelmesen élni közösségen kívül, habár lehetséges ennek nevében értelmetlenül meghalni.

Senki nem „monász”, ablak és ajtó nélkül. Mindannyiunk csoportkapcsolatairól elmondható, hogy nem könnyű, és gyakran meggyötört. Lehet olyan közösségünk, amely első szocializációt nyújt, azaz a szív, a gyermekkor, az első megtanult metaforák és az első kialakított szokások terepeit. De rendelkezhetünk a második szocializáció terepeivel is, melyet különösen a bevándorlók és a menekültek ismernek jól. Úgy vélem, komolyan el kell gondolkodnunk két dologon, ha harcolni akarunk az etnikai sovinizmus ellen, és nem szeretnénk lecsúszni az etnikai vakság csúszós lejtőjén. Fenn kell tartanunk a megkülönböztetést, nehogy képtelenek legyünk az egyén és a csoport, a közösség, a nemzet közti kapcsolatok igazolására.

Úgy vélem, két eszmét kell elfogadnunk. Az első a „liberális nacionalizmus”, amelyet legelegánsabb módon valószínűleg Yael Tamir izraeli politikatudós fejlesztett ki, eponüm könyvében, 1993-ban. A liberális nacionalizmus az egyén és a közösség közti köteléket abban az értelemben fogja föl, hogy állandóan egyensúlyt keres, közvetítve egyrészt a törvények és az alkotmány iránti republikánus tisztelet, másrészt az etnikailag megalapozott összefonódások közt. Vegyünk például egy általános fogalmat a nyugati demokrácia számára: összehozza a republikánus és az etnikai elköteleződést, ahogy ez megnyilvánul az olyan nevekben, mint Szlovén Köztársaság, Osztrák Köztársaság, Olasz Köztársaság stb. A politikai rend és az etnikai csoport egyesül a modern demokratikus nemzetállamban.

Hadd ne keveredjek akadémiai szőrszálhasogatásba itt: a modern demokratikus nemzetállam egyesíti a francia és a német nacionalizmus-felfogást. A francia a republikánus elven alapul, azaz a polgár elvont eszméjén, amely a közéletben általános egyenlőséggel bír a törvény előtt. A német értelmezés ehelyett az egyedi etnikusság sajátos különbségét hangsúlyozza, azaz egy odatartozás módját, melyet először J. G. Herder dolgozott ki. Köldökszínőrt lát a személy és csoportja közt, melyhez a személy olyan szerves totalitással tartozik, ahol a nyelv lesz a „nemzeti szellem” tárháza.

A kollektív tagság republikánus és etnikai eszméjének egyesítése két tény tükröződése: nem létezik olyan nemzetállam, amely valamilyen módon nem egyetlen etnikai csoporton alapulna. De a huszadik században fel kellett fedeznünk a republikánus azonosság hasznosságát is. A polgárságra alapozott, tágabb közösségekben vagy politikában való tagság, melyet nemzetállamnak neveznek, megfele-

lőnek látszik a kortárs Európa multikulturális társadalmi számára. E két fogalom összefügg, ahhoz hasonlóan, ahogy a liberális nacionalizmust is politikai filozófiaként kívánják értelmezni. A liberális nacionalizmus mindkét oldalnak szót kíván adni, „univerzális” politikai polgári mivoltunknak és „partikuláris” etnikai tagságunknak.

Ebben a keretben, mindig azt kell kritikailag mérlegelni, hogy mi az adott társadalmi-történeti időben a rosszabb. A republikánus eszmény vagy az etnikusság uralma? A republikánus eszmét szélsőségekig vitték a Szovjetunióban, például a kommunista vezetők, akik mindent elkövettek, hogy az egyént transzzenikus szovjet polgárrá tegyék, valódi „homo sovieticus”-szá. A republikánus eszme alkalmazása szándékosan vak lesz a tényre, hogy az emberek nem elvont nyilvánosságban élnek, ahol minden egyes polgár, hanem saját vidékéhez, nyelvéhez, etnikai csoportjához vagy vallásához tartozik.

A huszadik század bővelkedik a másik szélsőséges csoporthoz tartozás példájával is, ami etnikai sovinizmusként felfogott katonai, veszedelmes, agresszív nacionalizmus. A Harmadik Birodalom hírhedt szélsőségbe vitte ezt, a maga népiértéspolitikájával, megpróbálva a német etnikai testet megtisztítani minden észlelt tisztátalanságtól.

A csoporttagság abszolutizálása a totalitarianizmus horrorjába vezet. Mindenkinek, aki „több mint egy”-ként kíván viselkedni mint polgár és mint egy etnikai csoport tagja, mindig óvatosnak kell lennie, hogy ne adja meg magát egyik végletnek sem. Ehelyett inkább állandóan egyensúlyoznia kell a republikánus és a nemzeti eszme versengő és konfliktusban álló erői közt. A liberális nacionalizmus soha nem rögzített. Folyamatos munka. Ebben az értelemben vonz engem a liberális nacionalizmus eszméje. A jelenlegi helyzetet úgy értelmezem, hogy hiszek abban, a nacionalizmus teljes elvetése olyan, mintha bezárnánk egy fiókba és eldobnánk a kulcsot. Ez kontraproduktív lenne, és az értelmezés lehetőségétől fosztana meg bennünket.

A liberális nacionalizmust kiegészítő másik eszme az „azonosság koncentrikus körei” eszméje. Ez az a fogalom, amely segítségével sokféle odatartozásunkat körülvehetjük. Nem csak egy csoport tagjai vagyunk, nem egy azonosságunk van, mi – mondjuk Ausztriában – klagenfurtiak, karintiaiak, osztrákok, európaiak vagyunk, és a kifinomult empátiával rendelkezők az emberiség tagjai, hogy ne is szóljunk a nemre, osztályra és vallásra alapozott közösségekről. Ezek a koncentrikus körök nem zárják ki a nemzeti és az etnikai azonosulást, de beleszövik egy palimpszeszteszerű egyéni azonosságba.

Egyrészt nyilvánvalóan tartozunk első szocializációnk helyeihez, amely ellát bennünket metaforák, képek és eszmék raktárával, mely segít megérteni a szélesebb világot. Hasonlóan tagjai vagyunk *polis*unknak, polgárságalapú közösségünknek, melynek útlevelét magunkkal hordozzuk. De ugyanolyan mértékben nem tudjuk elválasztani magunkat egy nemzetállamhoz való tartozásunktól, legyen ez születésünk nemzetállama, vagy sem. A közösség életében való részvétel és az ahhoz való hozzájárulás azonosságainkat inkább egy palimpszeszteszerű struktúrában öszszegzi, semmint rögzített azonosságban. Úgy vélem, hogy csak ezért jobb, ha a

csoporttal vagy a régióval, vagy a tájjal történő azonosulás állandó folyamatát használjuk, minthogy elfogadjuk a rögzített azonosság elfojtottságát.

Az azonosság azt hordozza magában, hogy elértünk egy folyamat végére, miközben az azonosulás folyamatos és nyílt végű folyamat. Az a legjobb a nyílt végű folyamatokban, hogy állandóan éberek vagyunk: fokozatosan ellenállunk a kényelmes önelégültség csábításának, melyet az egyszerű azonosság kínál a nacionalistának, aki nem lát túl nemzete, választott csoportja határain.

Azok közülünk, akik megpróbálják a koncentrikus körök életét és a palimpszeszt-szerű azonosságokat élni, legalábbis flörtölni kívánhatnak a kozmopolitizmus eszméjével, ha nem is fogadják el aktívan azt. „Gyökértelen kozmopoliták”-nak nevezte azokat a kommunista és a náci rezsim, akiket a patriotizmus hiányával és a csoportérdekek potenciális elárulásával vádoltak. De még kevésbé elnyomó rezsimek és társadalmi nézetek is gyanakvással figyelik azokat, akik több mint egy odatarozást tanítanak. Ők mind, nem kozmopoliták, pátria, haza, otthon nélkül? Nem így van. A kozmopolitizmus élesen elkülönül az internacionalizmustól. Az internacionalizmust legjobban a tizenkilencedik század zászlaja ábrázolja, mely átlobogott a huszadik századba: „Világ proletárjai, egyesüljete!”

A proletárokról feltételezték, hogy nincs parokhiális viszonyuk tájaikhoz, első szocializációjukhoz, hazájukhoz, országukhoz, nemzetükhöz. Ehelyett feltételezték róluk, hogy azonosulási erejüket teljesen a társadalmi osztályba fektetik be. Most ez az internacionalizmus, és ezzel nem különösebben törődöm. De a kozmopolitizmus valami más.

A kozmopolitizmus mindkettőn alapul, az első szocializáción és a kultúrák közti hozzáértésen. Ez annyit jelent, hogy az egyénnek több mint egy kultúrában van hozzáértése (nem csak saját nyelvén). A kozmopolitizmus mint mentális szerkezet szükségszerűvé teszi azon történeti, társadalmi és kulturális erőket értékelését és kritikai megértését, amelyek a kollektív képzeletet alakítják a személy szülőhazájában vagy befogadó országában, esély vagy választás.

A kozmopolitizmus továbbá magában foglalja, hogy az ember kifejezőmódja, igen, valakinek az egész léte gazdagodott általa, mivel kereszt-megtermékenyítés történt más nyelvekkel és kulturális hagyományokkal. Talán hiányzik a kozmopolitizmusból a közösségi azonosság érzelme és erős felszólítása, amely a nacionalizmusból ered; de támogatást nyer az egyéni beállítódásból. Más szóval, a kozmopolitizmus nagymértékben egyéni döntés kérdése. Lehet, ez a fő indoka, hogy a kozmopolitizmus nem vonz széles tömegeket, habár követése alapvető, ha nemcsak túl akarunk élni, de értelmes és biztonságos életet akarunk élni. Ez magában foglalja „annak elfogadását, hogy nem vagyunk elegek önmagunknak, hogy sorsunk a planéta minden más lakójával szétválaszthatatlanul össze van kötve, és hogy csak velük együtt alkothatunk méltó és emberséges világot. De azt is magával vonja továbbá, hogy csak ha teljesen magunk vagyunk, leszünk képesek így tenni. A kozmopolita globalizmus és a hazafias lokalizmus ennél fogva elválaszthatatlan arcai a jelenlegi világhelyzetnek, mely megszüntethetetlen feszültségi fokkal bír” – írta Alberto Melucci, bátorítóan a *Coexisting with Differences* (1998) művében.

A kozmopolitizmus jól kitapintható olyan modernista írók életében és művében, mint Rainer Maria Rilke, Samuel Beckett, James Joyce, Czesław Miłosz, Vladimir Nabokov és Salman Rushdie. Joyce például fiatalon elhagyta „Emerald Island”-ot, születése és első szocializációja helyét. Mégis, Triesztben és Pulában, Párizsban és Zürichben, önkéntes száműzetésében, nyugtalan élete valamennyi, a kontinensen bérelt lakásában, megszállottan saját hazájáról írt, szívbéli helyeiről, Dublinjáról és Írországról.

Egyszóval, a kozmopolitizmus megengedi, hogy átlépjük a „több mint egy” kulturális délkörét, miközben soha nem követeli meg a saját hagyomány visszatartását. Egyáltalán nem idegenkedem, hogy elfogadjam a kozmopolitizmust mint azon beállítódás egzisztenciális kifejezését, amelyet a liberális nacionalizmus próbál meg tagolni politikailag.

Fordította: *Boros János*

ERICA JOHNSON DEBELJAK

## A világ bőre

### 1.

Amikor az ezerkilencszázhatvanas évek Amerikájában felnőttem, vajmi kevés fogalmam volt a közvetlen környezetemen túli világról. Ha most visszatekintek, azon gondolkodom, vajon ez a mindenről megfeledezettség az idők szimptomája volt-e, vagy az országé, amelyben felnővekedtem, vagy egyszerűen a San Francisco-i állami iskola felületes földrajztanításáé. Valószínűleg mindezeknek és a gyermek-korként ismert egocentrikus állapot vidám mellékhatásának kombinációja volt. Bármi is lett legyen az oka, hangulatom őszinteségétől függően kétféleképpen fogtam fel a világot. Ha kalandvágyat éreztem, tág határtalan birodalomnak képzeltem, amely felfedezésre vár. Ha provinciálisnak éreztem – és az idő javarészt ez történt –, fura és kezelhető helyként fogtam föl, amelynek nagysága egy városi körzetével egyenlő, lakossága pedig nem több mint a legközelebbi általános iskola diákjainak száma. Időnként hallottam idegen nyelvű beszédet a városi buszon, amikor a kínai városrészen vagy a missziós kerületen mentem keresztül. Felső tagozatban tanultam spanyolul, de végül is az csak szabadon választott nyelv volt. Abban a középosztálybeli világban, ahol felnőttem, csak egy nyelvet kellett tudni; a multikulturalizmus babiloni zsvaja még távoli morajként sem hallatszott. Egyszer csak tudatosodott bennem – ahogy ez szinte mindenkiel történik Amerikában –, hogy elődeim átszelték az óceánt, hogy erre a földrészre jöjjenek egy másíkról. De lévén, hogy ekkor saját kibontakozó énem foglalkoztatott, ez az információ számomra mellékesnek tűnt: régi históriának. Az anyám hálószobájából látható nagy választóvonalon kívül, melyet a Csendes-óceán jelentett, nem volt igazán elképzelésem a határokról. Nevada államhatára, az egyetlen határ, amit fiatalkoromban átléptem, aligha számított. Soha nem foglalkoztatott az, hogy útlevelem legyen, míg tizennyolc éves nem lettem, amikor is, az utazás és a szerelem eszméi elkezdtek beszívárogni a délutáni köddel. Mind ez idáig létezésem és azonosságom alapvető feltételeit maguktól értetődőeknek tartottam.

Ma már nem ez a helyzet. Nemcsak hogy magam mögött hagytam gyermekkorom metaforikus földrészét, de az utazás és a szerelem homályos vágya kiszorított minden más vágyat. Az eredmény az lett, hogy olyan féríhöz mentem feleségül, aki az egyik legkisebb és legújabb nemzet tagja, és így magam mögött hagytam a fizikailag hatalmas földrészt, Amerikát. Ma egy olyan összetett országban élek,



melynek határai olyanok, mint a kirakós játéké, ahol semmit sem lehet magától értetődőnek tartani. 1918, 1921, 1938, 1945, 1991 azok a dátumok, amikor a jelenlegi otthonomat adó ország határai változtak, és ezeket ma is hevesen vitatják. Ma én – és három gyermekem – nem egy, hanem két útlevéllel rendelkezünk: amerikaival és szlovénnel. Mindig magunknál tartjuk az úti okmányainkat, mivel soha nem lehetünk biztosak abban, hogy ha kicsiny országunkban bármikor a legrövidebb úton szeretnénk eljutni az A pontból a B pontba, nem kell-e áthaladnunk egy határátkelőn, és nem kényszerülünk-e arra, hogy Szlovénia négy határos államának valamelyikén keresztül tegyük meg ezt a távolságot. A szokásos téli vakációnk során a szlovén adriai tengerparton, például, egyik reggel azzal az elhatározással ébredhetünk, hogy a gyógyító sós vizű fürdő helyett aznap inkább elmegyünk a Karszt-vidékre, hogy meglátogassuk a híres lipicai ménes születési helyét. A legrövidebb út, amit kisgyermekkel mindig tanácsos választani, a szlovéniai parttól a szlovéniai Karszthoz Olaszországon keresztül vezet, ahova a Krvavi Potok határállomásnál lépünk át (a helység neve lefordítva „véres áramlat”, ami megfelel a nem is távoli történelemnek), és húsz perccel később észak felől visszatérünk Szlovéniába. Még az útlevél-ellenőrzéssel is gyorsabb az út, mintha végig belföldön haladnánk. Visszatérve a tengerpartra a lipicai ménes meglátogatása után, gyakran kerülőt teszünk a kis szlovén faluhoz, Piranhoz, és fölme gyünk a várbástyára, hogy a lenyugvó napban gyönyörködjünk. Fölérkezvén, arra okíto m a gyerekeimet, hogy fordítsák a fejüket kicsit a Piran lópatkó alakú öble mögött sikló izzó labdától jobbra. Azok a halvány fények, amelyek éppen elkezdene k pislákolni a túlnani dombokon, mondom nekik, az olasz kikötőváros, Trieszt fényei. Azután tekintetüket a lenyugvó naptól harminc fokkal balra irányítom. A föld ott, folytatom, a kezdődő Isztriai-félsziget, amely Horvátországhoz tartozik. Nem is olyan régen, ezek a közelségek borzongással töltöttek el. Volt idő, amikor a határok átlépése újdonság volt.

Közel tíz éve Ljubljana, Szlovénia fővárosa az otthonom, amely egykor Jugoszlávia tagköztársasága volt. 1993-ban költöztem ide, röviddel a Jugoszláv Nemzeti Hadsereg ellen vívott tíznapos függetlenségi háború után, a Horvát és a Bosnyák Köztársaság elszakadását kísérő hosszabb és véresebb háborúk idején. Bár Ljubljana megmenekült az etnikai hadviselés és a testvérháború legnagyobb borzalmaitól, mégis olyan város, ahol abban a bölcsődében, amelybe a gyermekeim jártak, az emberek fel tudnák sorolni a gyermekek neveit, mégpedig a következő pontos leírásokkal: Azra Bažić bosnyák, muzulmán lány; Tjaša Radovan, szlovén kislány; Janez Novak, szlovén fiú; Velidon Bytyqi, koszovói albán; Dušan Djordjević, szerb, és így tovább. Paradox módon, amikor megérkeztem, sokan azt hangsúlyozták, hogy a háború előtt halvány fogalmuk sem volt, hogy ki horvát, ki szerb, ki muzulmán. Természetesen, nem hittem nekik, tekintve, hogy *most* mindannyian mennyire tisztában voltak a másik etnikai és vallási identitásával.

Épp ilyen természetesen kezdődött el az én fokozatos balkanizálódásom is. Az idegen palástját magamra terítve egy idegen országban, önkéntes száműzetésben, feleségként egy kettős kultúrájú házasságban, második nyelvemet elsajátítva és második állampolgárságomat megszerezve, többé nem tartottam létezésem alapvető

feltételeit maguktól értetődőeknek. Elpárolgott a gyermekkor ragyogó tengerei közt húzódó végtelen és tagolatlan éter, és ott maradtam, hogy lehántsam azonosságom rétegeit a tágabb világban, hogy felfedezzem, ki vagyok én, és mi tesz azzá, ami vagyok. Miután egymás után megszülettem hibrid gyermekeimet, őket is kezdtem éles szemmel figyelni. Nap mint nap ellenőriztem, hogy mivé válnak. Előnyben részesítik-e az egyik vagy a másik nyelvet? Az én amerikai optimizmusommal nőnek-e föl, vagy apjuk közép-európai melankolikus tekintetével fogják a világot nézni? Vajon Kekechez fognak vonzódni, a mezítlásos szlovén pásztorhoz, aki cipő nélkül mászik le a köves szakadékba, hogy gyógyfüvet szedjen, mely visszaadja vak barátja látását? Vagy inkább izmosabb hősökre vágynak, akik high-tech ellenfelük követése közben a bolygó felszíne fölött suhannak, és lézerrel lönek egy sor fénylő fegyverből?

Minden szülő figyelni időnként, hogy milyen emberekké válnak a gyermekei, de megfigyeléseik általában olyan homályos fogalmakra összpontosulnak, mint intelligencia és személyiség. Az én megfigyeléseim az identitás alapvető építőköveire irányultak – nyelv, etnikum, nemzetiség –, olyan dolgokra, amelyek a legtöbb szülő számára maguktól értetődőek. Ez a folyamatos megfigyelés megszálloottsággá vált. Úgy mérem gyermekeim identitásának fokait, mint ahogy a hipochonder szülő méri gyermekei emelkedő vagy csökkenő hőmérsékletét. Íme, amit tanultam.

## 2.

Eleinte a gyermekeim szó szerint a részeim voltak. Lévén saját testem kiterjedései, először érzékileg tapasztaltam őket: mint különös örömteli mozgásokat a gyomromban, aztán mint a hasamra fektetett fészkelődő esetlen lényeket, puha koponyákat az ujjaim alatt, édes tejes leheletet. Első gyermekem, kislány, a Klára nevet kapta, 1995 kora márciusában született, és első napjai a Földön egybeestek egy nagyon hideg közép-európai tél utolsó napjaival. Születésekor hó takarta Ljubljana utcáit, és élete első két hetét a kórházban töltöttem vele, majd otthon a lakásunkban: ettettem, tisztába tettem, vele feküdtem, vele keltem. Tisztán emlékszem az érzésre, miután a téli álom rövid szakasza után először mentem egyedül a közeli boltba. Ahogy kimentem a hideg, tiszta levegőre, felszabadultnak és könnyűnek éreztem magam, és ugyanakkor mintha egyik végtagomat amputálták volna. Bevásároltam, és rohantam haza hiányzó végtagomhoz.

Talán, mert Klára az első és rendkívül könnyű gyermek volt, vagy talán, mert, hozzám hasonlóan, lány volt, alig vettem észre fokozatos leválását és függetlenedését. Valójában hároméves lehetett, amikor hirtelen sokként ért a felismerés, hogy létezése nem az én létezésem, identitása nem az én identitásom. Akkor jöttem rá erre, amikor beszámolt egy jelentéktelen bölcsődei tapasztalatról. Elmesélte, hogy a mosdóhelyiségben állt Azra Bažićcsal és Tjaša Radovannal, és a lányok hajszalagot cseréltek. Egy élénk és riadt pillanat alatt, láttam lelki szemeim előtt a három kislányt, ahogy ott tárgyalnak a csempfal és az alacsony WC-kagyló között, kezükben a színes szalagokkal, és tüzetesen vizsgálják az egyik kikopott szélét, a másik hímzésmintáit. Végiggondolva ezt a képzeletbeli jelenetet, váratlanul feltörttek saját észrevétlen gyermekkori emlékeim: laza kölyökként az iskolaudvar

aszfaltján kószálok Heidi Metcalffal és Peddie Kaliskivel, titkon arra készülünk, hogy megosszunk egy cigarettát a testvéremmel, benyomjuk a vékony doboz te-  
tejét, amelyben egyetlenegy cigaretta volt, egy csomag gyufa és két darab rágógu-  
mi. Hirtelen megértettem, hogy amiként én magam elfoglaltam a saját létem kö-  
zéppontját, úgy fogja Klára is eztán elfoglalni saját középpontját. Természetesen,  
tudtomon kívül, mindig is ezt tette.

## 3.

Egzisztenciális elidegenedésem tudomásulvétele gyorsabban és könnyebben történt  
a második és a harmadik gyermekemmel, mindkettő fiú volt. Az első pillanattól  
éreztem, hogy létezésük, az őket alakító tapasztalataik – minthogy fiúk – mások  
lesznek, mint az enyéme. Ez az ösztönös megérzés már korán bekövetkezett,  
talán azon az első elmosódott éjszakán, amikor a pelenkával ügyetlenkedtem, és  
egy vizeletsugár eltalálta félig csukott szemeimet. Nemcsak hogy nő lévén ezt a  
trükköt nem tudtam volna megcsinálni a magam sokkal jelentéktlenebb felsze-  
relésével, de én szinte kizárólag nők között nőttem föl, ráadásul feminista nők közt.  
Ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – nem voltam mindig meggyőződve a férfiak  
lényegi különbözőségéről. Egykor azt hittem, hogy a külső különbségek ellené-  
re, a mélyben mindannyian ugyanazok vagyunk.

Mint a legtöbb nő, természetesen emlékszem azokra az esetekre fiatalkoromból,  
amikor leszálltam a városi helyi járatú buszról, és fiatal fiúk kórusa huhogta utánam,  
„Helló, mama! Gyere papához!” Zavartan néztem a korai rap-videókat, amelyekben  
a férfi énekesek minden második sor végén gyengéden simogatták a sliccüket.  
Akkoriban azt hittem erről a férfiaskodásról, hogy csak *macho* affektálás, valami  
olyasmi, amit a férfiak azért tanultak meg, hogy benyomást gyakoroljanak az útju-  
kat keresztező nőkre, és megfélemlítsék őket. Csak miután saját kisfiamat – Simont  
és Lukast – megfigyeltem, jöttem rá arra, hogy ez olyasvalami, amit valójában a  
férfiak a bölcső óta tesznek, és hogy feltételezéseimmel ellentétben, azoknak a  
férfiaknak, akik felnőttként nem így cselekszenek, meg kellett tanulniuk, hogy ne  
így cselekedjenek. Nem tanítottam a fiaimat arra, hogy különleges lövegeket rob-  
bantsanak, hogy a levegőt hasító kard éles hangját hallassák, hogy aztán holtan fe-  
küdjenek a konyha kövezetén az ádáz küzdelem után. Ezek a gesztusok olyan  
természetesen törtek elő belőlük, mint a vizeletsugár pelenkacsere közben.  
Amint ezek a leszármaztatások szárba szöktek bennem, elsőként a gyerekeim fiú  
és lány azonosságában landoltak.

## 4.

Saját bőrük határain túllépve, a következő szerep, melyet gyermekeim eljátszottak,  
az a mi kétségkívül hagyományos családunkon belüli szerepük volt: anya, apa, lány,  
fiú, baba. Ismétlem, inkább megfigyeltem ezt a jelenséget, semmint aktívan ala-

kíttottam. Nem tudom megmondani, vajon gyermekeim más családi paradigmához kapcsolódtak volna-e, ha elváltam volna, vagy ha a partnerem leszbikus lenne. De mindketten, mielőtt elérték volna második születésnapjukat, nemcsak befogadták a magcsalád prototípusát, és ebbe oltatták bele saját identitásukat, hanem agresszíven exportálták is ezt másoknak: más embereknek, állatoknak, gyümölcsöknek, élettelen tárgyaknak. Kisgyermek-lexikonomban, a szőlő baba volt, és a szilva a mamája. Egyedülálló vagy gyermek nélküli barátaink szomorú és sajátos, cirkuszi csodabogarakhoz hasonlatos jelenségek voltak számukra.

Emlékszem az egyik családi látogatásunkra a sok közül Kaliforniában, amikor még a repülőutazástól fáradtan egy üvegszekrény előtt álltunk a San Francisco-i akváriumnál. Valami olyant bámultam, ami fantasztikus átlátszó szobornak hatott, amely nyitotta és csukta zselatinszerű bujtványát, mint egy esernyő. Fáradt zsemeim követték a dolgot, ahogy úszott, egy elektromos teremtményt a külső térben, és egy pillanatra elvesztettem hajóköteleimet. Elfelejtettem, hogy nappal volt vagy éjszaka, elfelejtettem, hol voltam, ki voltam. Hirtelen, egy kis kéz megbíálta az ingemet, és betört álmodozásomba. „Ez mama vagy papa?”, kérdezte az éles gyermeki dunda. Ez egy medúza, válaszoltam, miután a gyermeki kérdés hirtelen visszahozott a valóságba. Aztán hozzáfűztem, kicsit kegyetlenül: „Ez nem nélküli; teljesen egyedül csinál gyerekeket.” De a mellettem álló gyermek az akváriumban lévő állatra mutatott, és szomorúan erősködött: „De ez itt mama vagy papa?” „Mindkettő”, enyhültem meg, és hagytam az – identitásom transzgressziójára már ellenálló – gyermekeket a következő terembe menni, ahol a fókafiókák és más emlősök laktak.

## 5.

Egészen eddig a pontig gyermekeim korai önmeghatározása és öntudatossága kissé eltért a saját vagy a legtöbb ember tapasztalataitól. A nyelv – két nyelvet fogadtak be már az anyaméhben, ha hihetünk az idevágó szakirodalomnak – az első tényező volt, ami elkülönítette őket. A kettősség és a különbség saját családjuk külső bőrhámrétegében létezett, és kérlelhetetlenül beivódott létezésükbe. A gyerekek esetében is az történik, mint azoknál a felnőtteknél, akik egy második nyelvet tanulnak meg, két külön személyiségük alakul ki. A férjem például, szlovén anyanyelvén szóban bátran uralja a nyelvet a fesztelen közönségségtől a sokrétegű kulturális referenciákig. Egyébként kiváló angoljában óvatos és pontos lesz. Hozzá hasonlóan, gyermekeim inkább akaratosak és pimaszok a szlovénben, mivel ezt tanulják barátaiktól. Angolul inkább felnőttekkel kommunikálnak, és kiejtésük természetellenesen pontos. Bukdácsolnak az angol gyereknyelvben, amikor még egy cukrot akarnak, azt kiáltják, „Én is, én is!”, ahelyett hogy azt mondanák, „Nekem is!”.

Teljesen megérdemelt az a híresztelés, hogy a gyermekek nyelvi zsenik. Egy-kettőre megtanulják a szavakat, szakértően hangsúlyoznak, a csukott szemhéjuk mögötti álom nyelvétől függően mormognak szlovénül vagy angolul. De akár

egynyelvűek, akár többnyelvűek a gyermekek, a nyelv mégis az első lépés, amelyet megtesznek a klikkesedés és a kizárás felé. Egyszerűen nem igaz, hogy a gyerekek ugyanolyan hamar kommunikálnak nonverbálisan, mint verbálisan. Mihelyt tudtak beszélni, gyermekeim kerültek az olaszul beszélgető gyermekeket a trieszti játszótéren, olyan finnyásan, ahogy én is kerültem volna a szüleiket egy koktélpartin. Bár könnyebb lehet felmászni egy mászókán, mint az európai politika finomságait vitatni közös nyelv nélkül, a gyermekek mégis vonzódnak a saját nyelvükhöz. A nyelv, mint gyakorlati dolog, az embereket csoportokba osztja, kiterjedt családokba, és a gyermekek azonnal megérik ezt, ahogy beszélni tanulnak, és tudatosul bennük, hogy mások másképpen beszélnek.

## 6.

Amerikában felnőve nem a nyelv vagy az állampolgárság, hanem a faj volt fiatalkorom érzékeny pontja, és az is marad, érezvén a maradék bűnösség és érzékenység terhét. Érdeklődve figyeltem, hogy Ljubljánban felnövő gyermekeim, ahol a színes bőrűeken való gúnyolódás olyan, mintha Kaliforniában egy grizzlimedvén csúfolódnának, hogyan reagálnak az emberfajták különbözőségeire. Az identitás aspektusa fog visszhangzani bennük, annak ellenére, hogy olyan társadalomban nőttek föl, ahol ez nincs jelen? Fölfedeztem, hogy a bőrszín különbsége inkább csodálkozással tölti el a kisgyermekeket, de ez ugyanannak a fejlődési foknak az íve, mint amikor megértik, hogy az egyik labda zöld, a másik pedig piros.

Amikor megérkeztünk a San Francisco-i repülőtérre, Klára hároméves volt ekkor, gyakorlatilag le kellett fognom a csomagátvételnél. Az ujjaimal körbemutogatott, és azt kiabálta: „Ez itt fekete! Ez itt fekete!” Kezeit leszorítottam, és suttogtam neki sziszegve, hogy hagyja abba a mutogatást, és hogy a helyes megnevezés afrikai-amerikai, kivéve az utolsót, akire mutatott, aki inkább Fülöp-szigetinek nézett ki. De ez nem nyomta el növekvő lelkesedését. Csomaggal a kézben, siettettem a kijárat felé, ahol az én kis szőke kislányom azt visította az egyenruhás vámhivatalnoknak: „Te is fekete vagy!” Ahogy kotorászva kerestem az útlevelet és a vámnyilatkozatot, a hölgy megkérdezte: „Mit mondott?” Félénken mosolyogtam: „Azt mondta, fekete vagy.” A hivatalnok lassan aláírta a kék-fehér formanyomtatványokat, mielőtt szemét a kislányra szegezte: „Igen, nagyon figyelmes vagy kis hölgy. Fekete vagyok.” Ez a megerősítés Klárát az emberfajták tipizálásának öröngő ösvényére irányította, amely nem ért véget egy hónappal későbbi visszatérésünkig a homogén Szlovéniába.

Testvérem családja nyújtotta a legnagyobb felvilágosítást ebben az ügyben. Ő is Európában él, Németországban, felesége afrikai-amerikai. Két kislányuk van, Kelsey és Olivia, mindketten Németországban születtek, és német iskolákba járnak. A kislányok szobái tele vannak fekete és fehér babákkal. Van egy videójuk, ahol Whitney Houston játssza a Hófehérkét. Amikor meglátogattuk őket, a két család a konyhában ült egy este, és a popzenéről beszélgettünk, olyan téma, amelyről sajna elég keveset tudok. A beszélgetés témái Britney Spears és Toni Braxton,



az MTV akkori szenzációs retro műsora volt. Meg akartam kérdezni, hogy ki az illető, és megkérdeztem, „Fekete?” Nincs válasz. Megismételtem, míg végre a tíz éves Kelsey őszintén megkérdezte: „Mit jelent az, hogy fekete?”

Meglepődtem, hirtelen szerepemből kiesve éreztem magam – végül is miért kellene megfelelő meghatározással rendelkezünk. Az afrikai-amerikai kifejezést használni nem volt értelme egy Európában élő gyermeknek, aki inkább németnek, semmint amerikainak érezte magát, arról nem is beszélve, hogy afrikainak. Előhozakodjak az elítélendő *egy csepp elmélettel*, mely szerint egyetlen csepp fekete vér a személyt teljesen feketévé teszi? Végül nem találtam megfelelő választ. Németország és Európa messze vannak a laza liberalizmus modelljeitől. Ha Kelsey anyja török vagy jugoszláv lenne, kétségtelenül tudatában lenne másságának, sokkal azelőtt, mint a nevét le tudta volna írni. Csodálkoztam, hogy kontextusától megfosztva, relevanciájától lecsupaszítva, az azonosság egy oldala hogy tudott szunnyadni ily mélyen egy személyben.

## 7.

És mi van az államhatárokkal, amelyek az én fiatakoromban nem léteztek, de gyermekeim életében cikkcakkosan jelen vannak? Mi van ezekkel a világ bőrére tetovált vonalakkal? Ezek a tervrajzok – annyira sűrűn és bonyolultan Európa földjén – sajátos jelentést hordoznak gyermekeim számára, akik életük első heteiben útlevelet kaptak, és akik pici korukban több időzónát átléptek, mint amennyi foguk volt, és akik a fél földgömböt átrepülték, mielőtt a szoba feléig el tudtak volna menni? Egy reggel, amikor még nem volt négyéves, Simon korán fölkel, miközben mi már a konyhaasztalnál reggeliztünk a csendes ljubljanoi hajnalban. Kihasnálva a pillanat közvetlenségét, engedtem rögeszmémnek, hogy megmérjem fiam identitásának hőfokát. „Hogy érzed magad ma reggel?”, kérdeztem vidáman. Aztán kicsit közelebb hajoltam hozzá, és halkán suttoztam: „Inkább szlovénnek vagy inkább amerikainak érzed magad?” Mérgesen és megvetően rám nézett. Nem érdekelte az ilyen ostobaság. De aztán válaszolt annyira becsületesen, és pontosan, ahogy tudott. „Hogy beszél *babica?*” *Babica* a szlovén nagymamája. „Szlovénul”, válaszoltam, a kis kölyök csalódott volt a beszélgetés iránya miatt. „Így érzem magam”, állapította meg a kicsi a tényállást.

Kiderül, hogy a nemzethez tartozás, mint a fajtához tartozás, nem különösebben izgalmas a fiatal tudatnak. Elvont, esetleges, jelentés nélküli számukra. A konkrét és használható nyelv automatikusan eggyé olvad kialakuló létükkel. Határátlépések, időzónák megtanulhatók, de meggyőző erő nélkül a bőrfelületen maradnak, ahogy a föld felszínén mozognak. Nem hatolnak be, vagy legalábbis nem azonnal. Azokon a ritka napokon, amikor gyermekeim inkább amerikaiaknak érzik magukat, arra kérnek, hogy hívjuk föl az amerikai nagymamájukat. Ebédidőben azt mondom nekik, hogy most San Franciscóban éjszaka van, és nagymama alszik. Vacsoránál azt mondom, hogy várjanak még egy órát, valamikor most ébred föl. Kiragadok két gyümölcsöt az asztalon lévő tálból, forgatom a mandarint a grape-

fruit körül, mutatva, hogy süt most a nap Szlovéniára, majd Kaliforniára. Valahogy üres tekintettel figyelnek, és aztán egyik megragadja a világot, lehántja a héját, és megeszi.

Látom, ahogy nőnek gyermekeim, és figyelem identitásom árnyékait, ahogy eltolódok Amerikából Szlovéniába, és meggyőződöm róla, hogy a környezetünk, lakókörzetünk közvetlenségébe való felszívódás a mi természetes, majdnem ki-kerülhetetlen feltételünk. A másikkal való együttérzés és a róla való tudás nem az. Azt tanulni kell. Olvasunk esőerdőkről és fekete lyukakról, a vékonyodó ózon-lyukról sok ezer mérföld távolságban, vagy menekültekről, akik a következő domb mögött eltűnnek, de ezek olyan dolgok, amelyek kívül maradnak bőrünkön, külsők számunkra mindaddig, amíg saját kertünkbe be nem lépnek. A korai gondolkodók – Ptolemaiosz és Arisztotelész – eredményei, akik arról gondolkodtak, hogy kerek a világ, és a horizonton túl is folytatódik, akkor gyakorolják rám a legnagyobb hatást, amikor rájövök, hogy még ma is, miután e tudást századok óta birtokoljuk, miután láttuk a föld görbületét a repülőgép ablakából, nehezen tudom elképzelni, hogy amikor egy szürke nap Ljubljanában kilépek a házunkból, a tőlünk félóránnyira lévő sípályára fénylőn süt a nap. E gondolkodók győzelme az anyag győzelme volt a tudat fölött – egy ismeretlen és végső soron nem nagyon meggyőző valóságé a tudat közvetlen érzeteinek konok biztonságáé fölött.

8.

És így gyermekeim közvetlen érzeteiken túlra érnek, átlépik saját bőrük határait, először saját családjukba jutnak, aztán saját sajátos lakókörnyezetükbe, és végül a világba. Ahogy tudatosodnak és belépnek a világ légkörébe, kis koncentrikus körök sugároznak kifelé és aztán vissza, az én halk morajai.

Kislány, lánygyerek, nővér, fehér, szlovén, amerikai. Némelyik ezek közül az identitások közül behatol a bőrön, és elválaszthatatlan lesz tőle. Némelyik csendben szunnyad a bőr alatt, míg mások lassan és észrevétlenül föl-kúsznak az énbe. Egy szlovén újságíró nemrégiben megkérdezte, hogy szlovén-amerikainak vagy amerikai-szlovénnek érzem-e magamat. Magam is megriadtam, és hibrid szavak nélkül azt válaszoltam: amerikainak. Állampolgárság, nemzeti hovatartozás – olyan minőség, amelyet nem nagyon szeretek, olyan, amelyet nem vettem észre növekedésem során, és amelyet gyermekeim még nem értenek – úgy lopóztak mögém, mint egy tolvaj, és most látom, hogy nem tudok megszabadulni tőlük.

Úgy szeretnék magamról és gyermekeimről gondolkodni, mint akik folyamatosan mozognak egy nyugodt környezetben, lassú mozgású teremtményekként, akadály nélkül úszva a folyékony térben. Néha azonban a világ, erőszakossága és disszonanciája hirtelen megszakítja haladásunkat. Akkor bujtvány éneink inkább rikácsoló furcsaságoknak tűnnek, semmint szerves formáknak. Pénzbedobós automatákká válunk, színes kártyákkal – cseresznye, banán, alma –, amelyek hirtelen feltűnnek és váltakoznak az üveglablak mögött. Egy átlagos napon, például egy tőlünk nem túl távoli helyen élő személy a következő négy kártyából álló arcot

mutatta – asszony, anya, bosnyák, jugoszláv –, mindaddig a rendkívüli napig, amíg kopogtattak az ajtón, majd bejelentették, hogy a muzulmánokat összegyűjtik és kivégzik. Akkor – telitalálat! – a csengők elkezdtek szólni, és egy másik kártyasor emelkedett föl – muzulmán, muzulmán, muzulmán –, még ha e sajátos identitás épp percekkel ezelőtt merült is el mélyen a gép belsejében, láthatatlanul és ismeretlenül.

A fenyegető kártya egy pillanat alatt felcsapódott. Egyszerre mindennél fontosabbá vált, és az én befelé menekült az azonosság morajai mentén egészen azokig, amelyek legközelebb voltak a bőrhöz: férfit szerető nő, gyermekeit védő anya, sérülékeny testű emberi lény. Azok a felesleges identitások, amelyek tegnap domináltak – jugoszláv és európai –, hirtelen félredobódtak, jelentésük kiürült. Ugyanez történt az Amerikának nevezett hatalmas kontinensen 2001. szeptember 11-én, amikor döbbszent emberek rohantak és zászlókat vettek, amely sokak számára még egy nappal korábban is belső és külső tájaik láthatatlan része volt pusztán. Kevésbé katasztrofális és személyesebb skálán hasonló történhet unokahúgoddal, Kelsey-vel például, ha középiskolába megy az Egyesült Államokba, szerelembe esik egy fehér fiúval, hogy aztán azt hallja, hogy legjobb barátja megszidja, miért jár *négerrel*. A szinte színvak európai neveltetés ellenére az identitás hirtelen átszerveződik, ébredés, árulás. Nem elég, hogy bajlódunk gyermekeink hajlékony identitásaival és attitűdjeivel, meg is kell változtatnunk a világot, amelyben elmerülnek, vagy amelyben beleütköznek valami keménybe és halálosba, és következképpen maguk is keménnyé és halálössé válnak.

Furcsának tűnik, hogy egyetemes emberi identitásunk soha nem volt igazán egységesítő, a történelem során szinte teljesen haszontalannak bizonyult, mint egy csatakiáltás. Furcsa, mivel végső soron emberségünk rejlik a középpontban. Ez az a kő, amelyből az azonosság visszhangzó morajai áradnak, amikor bedobják a világba. Bizonyos, hogy emberségünket már az előtt érezzük, mielőtt rájőnnénk, hogy lányok vagy fiúk, feketék vagy fehérek, amerikaiak vagy szlovénok, muzulmánok vagy keresztények vagyunk-e. Végső soron miért is nem ad ihletet, és miért oly hatástalan? Miért olyan ernyedtt közös nevező, amely soha nem buzdít bennünket nagy közös cselekvésre? Úgy vélem, azon egyszerű oknál fogva, hogy a gyermekkor differenciálatlan éteréhez hasonlóan, emberségünket magától értőddőnek tartjuk. Soha nincs igazán veszélyben: sem türelmetlenség, sem üldözés, sem halál nem tudja elvenni tőlünk. És végső soron az anyaméhben érzékelt emberség olyan, mint a világ bőrének adott belső válasz. A világ valahol ott kint van, mint ahogy emberségünk itt bent, de egyiket sem érezzük zsigerileg. Tudunk a sok nincstelen és hatalom nélküli emberről a földön, az eltűnő esőerdőkről, az olvadó jég-hegyekről. És talán e távoli és láthatatlan valóságok fenyegetnek bennünket, de bárhol is vagyunk a világban, kilépünk, friss levegőt szívunk, és figyeljük a folyót tovafoyni. Felszívódunk a közvetlenbe. A világ bőrét nem érezzük a magunkénak. Talán ez lenne a végső cél, amelyért érdemes lenne küzdeni, hogy annak érezzük.

Fordította: Orbán Jolán

CAROL L. BERNSTEIN

## Írók határok nélkül: Semprun, Pamuk és a kulturális identitás mint *Écriture*

Miként születik meg az írásnak az az összetett és bonyolult módja, amelyet immár *écriture*-nek nevezhetünk? Derrida *écriture*-rel kapcsolatos észrevételei arra utalnak, hogy a kérdés nem válaszolható meg egyetlen meghatározással. Ugyanis az elveszett eredet jeleként, az eredetre irányul az *écriture* maga is: „Az eredet írása, az írás, amely feltárja az eredetet, megfejtí eltűnésének jeleit, az eredet elveszett írását.”<sup>1</sup> Noha az *Írás és különbözőség* egy korábbi helyén Derrida úgy fogalmaz, hogy az írás „bevezető” jellegű – mintha egyáltalán nem veszett volna el az eredet –, de a kötet végére visszatérve azt találjuk, hogy „az írás kérdése csak akkor nyitható fel, ha a könyv már bezárult”, teret hagyva a „*graphie*n örömteli elkalandozásának”.<sup>2</sup> Az *écriture* illetén való írói meghatározása felfüggeszti mind az eredet, mind a lezárás kérdését, és az elkalandozás köztes terében helyezi el magát. És bár az író, ebbe a közbülső térbe, ebbe a határtalan tartományba lépve, az összeomlás veszélye is fenyegetheti, Derrida mégis „örömtelinek” mondja a szóban forgó tévelygést, avagy elkalandozást.

Kíséreljük meg nyomon követni, hogy két szerző, Jorge Semprun és Orhan Pamuk, miként írják be önmagukat a létbe, és közelítik meg ezáltal az *écriture* feltételeit. Mindketten egyfajta hibrid jellegű emlékezésirodalmat művelnek: Semprun hibridjei a fikcióval, Pamuk memoárjai a kultúrtörténettel keresztezik az emlékiratot. Szövegeik az én első és harmadik személyű megjelenítését egyaránt lehetővé teszik. Ezek a duális reprezentációk, még ha ugyanabban a szövegben, illetőleg egy ugyanabban a világban élő, kitalált hasonmás alakjában jelennek is meg, egymástól többnyire mégis elszigeteltek maradnak. Feltűnhetnek akár egy tükörben, vagy egy fotón, ám mindig csak egy további kereten belül kaphatnak helyet. Bár sem a hibriditás, sem pedig az ennek egy másikként történő reprezentációja nem jelenthetnek garanciát az *écriture* létrejöttére, azonban külön-külön vagy együttesen hozzájárulhatnak egy az *écriture*-re jellemző összetettség kibontakozásához. Rá-

---

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *Writing and Difference*, transl. Alan Bass, University of Chicago Press, 1978, 295.

<sup>2</sup> *Uo.*, 294.

adásul a kulturális tényezők is jócskán fölerősödhetnek egy olyan írás színterében, amely valóban „bevezető” jelentőségűvé válik, és az írói perszónát – a közvetlen élményeken túl – filozófusokkal, írókkal, művészekkel, a száműzetéssel, a bebörtönzöttséggel, a nagyvárosok labirintusaival, a külfölddel, továbbá a Kelettel és a Nyugattal lezajló írói és olvasói találkozásokból alkotja meg. Ily módon ugyanis a megírt perszóna túllép az individuális keretein, és valami olyasmit kezd el közvetíteni, amit általában kulturális identitásnak nevezünk. Egy olyan identitást, amely Derrida axiómájára is példaként szolgál, miszerint „*a kultúrának épp az a sajátja, hogy sohasem azonos önmagával*”. Egyébként Derrida itt elsősorban Európára és másaira gondolt... Elképzelhető tehát, hogy az írókat is kulturális elköteleződéseik vezetik el a nem-én-identitásnak ebbe a szférájába. Semprun *Írni vagy élni* és Pamuk *Isztambul: A város és az emlékek* című műve is a kulturális identitásnak erre a tágabb értelmezésére készítenek és szolgáltatnak példát, amely szerint a tulajdonképpeni kulturális identitás és az én-identitás nem tekintendőek feltétlenül azonosnak. Az én és a másik kölcsönös felcserélődéseinek sorozata – legyen bár ez a másik akár egy város sajátos hangulatú helye, vagy éppenséggel különféle filozófusok, írók és költők egész panteonja – tehát elkerülhetetlenül is az *écriture* létrejöttéhez vezet? Meghatározható-e az a pont, ahol mindezen felcserélődések megszűnnek félrevezető taktikai fogások lenni, és magában az *écriture*-ben válnak mélységesen illeszkedőkké, amely ezáltal, mint Susan Suleiman mondja, elválaszthatatlanul összeforr „a szöveg és a jelentés nehéz kérdéseivel”?

Szövegeiben Derrida az írást mint egyfajta bevezető, szupplementáris, illetve a *différence* fogalmán keresztül megragadható jelenséget kezeli. Bár az irodalomelmélet, a fogalom általános értelmezéséhez híven, elsősorban írott szövegekben mutatja ki az *écriture*-t, a kifejezéssel Derrida mégsem csupán egy különleges tulajdonságokkal bíró írásmódot azonosít. Hanem egy a nyomokhoz, az eredethez és az elkalandozáshoz kötődő írást, azaz egy metaforikus jelenséget, amely nem ismer határokat. Ezúttal elsőként a memoárirodalomra jellemző én-tételezéssel kapcsolatos megfigyeléseimet szeretném ismertetni, és csak ezt követően térnék ki Semprun és Pamuk kulturális tematikát előtérbe helyező szövegeire. E két író számára ugyanis ez az a tematika, amely alapanyagot szolgáltat ahhoz, hogy kulturális identitásukká kovácsolhassák össze a feszültséget, az ellentmondást és a differenciát...

## I.

Miként pozicionálják magukat, illetőleg a velük azonosítható szövegeket az írók, a koruknak megfelelő kulturális tematika előtérbe helyezése által? Bizonyos, hogy vannak olyan esetek, amikor egy hagyományos visszaemlékezés, azaz életük eseményeinek egyszerű elmesélése és gondos számbavétele révén is közölhetnek velünk, olvasóikkal mindent, amit csak tudni akarunk. Azonban az olyan írók, mint például Jorge Semprun, Orhan Pamuk vagy Roberto Bolaño, ennél jóval körmönfontabb irodalmi stratégiákkal élnek.

Bolaño *Mauricio Silva*, 'A Szem' című története a következő megjegyzéssel indul: „Mauricio Silva, aki »A Szem« becenévre is hallgatott, mindig is igyekezett kerülni az erőszakot, még azon az áron is, hogy mások gyávának tarthatták emiatt. Ám az erőszak, az igazi erőszak elkerülhetetlen, legalábbis a mi számunkra, akik az ötvenes évek Latin-Amerikájában születünk és húszas éveinkben jártunk Salvador Allende halála idején.”<sup>3</sup> Az elbeszélés – amely az egyes szám első személyű elbeszélő állítása szerint „paradigmatikus és példázatszerű” – nem sokkal az Allende halálával járó államcsíny utáni időszakban kezdődik, de szereplői, a száműzött chileiek, nem politizálnak. Az őket Chilétől Európában majd Dél-Ázsiában elválasztó fizikai távolság is ezt a körülményt hivatott nyomatékossítani. Az az erőszak-tétel – nevezetesen egy indiai kasztrációs rituálé –, amellyel a történet végződik, azonban mégis mintegy a latin-amerikai terror utóhatásaként kap helyet az elbeszélésben, noha azzal nem áll semmiféle közvetlen kapcsolatban. Fontos megjegyezni, hogy a peremvidék irodalmának számos írásában megfigyelhető az identitást alakító vagy megerősítő kulturális válsághelyzetek ilyen típusú ábrázolása. Így amennyiben Bolaño fiktív memoárként is olvasható elbeszélése valójában a chileiek száműzetésének allegóriája, vajon Semprun és Pamuk történetei is olvashatóak valamiféle kulturális allegóriákként?

Az ilyen és ezekhez hasonló, az egyént és a kultúrát, az ént és a másikat, a memoárt és a regényt, az ént és a várost egymástól elválasztó bizonytalan határvonalat át lépő szövegek, általános vagy fogalmi megközelítésben, akár határtalan-nak is tűnhetnek. A szó derridai értelmében nevezhetjük őket *parergonálisnak*, ahol a *parergon*, mint valamiféle „keret” képi meg az *ergon*, azaz a mű jelentését alapvetően meghatározó szupplementumot. Mindazonáltal a kultúra soha nem tekintethető teljességgel külsődlegesnek, mint ahogy az Pamuk esetében sem a felnőtté válás pusztán „kerete” csupán. A nagyvárosi környezettel kialakított belső vagy belsővé tett állandó interakció nélkül, ugyanis Pamukból sohasem lehetett volna író. Ugyanígy Semprun buchenwaldi élményeit újraíró, a regény és a memoár határát eltörölő szövegei, írójuknak a huszadik századi kultúrához és politikához fűződő viszonyát is bemutatják. A buchenwaldi koncentrációs tábor tapasztalata, mint a közösséggel megosztandó trauma, pedig egy további réteggel mélyíti el e viszony összetettségét. Azonban, mint a traumatikus élményeknek általában, ennek az emlékeknek is alá kell merülnie a *Nachträglichkeit*-be, azaz késleltetett emlékké kell válnia ahhoz, hogy aztán felfedhető legyen.

Semprun a második világháború befejeződését követően csaknem tizenöt éven keresztül képtelen az írásra. Első regénye, a *Nagy utazás*, öt napig tartó útjáról szól, amelyet Franciaországból, elfogatásának színhelyéről tett meg Buchenwaldba egy tehervonattal. 1987-ben, több mint negyven évvel a koncentrációs táborból történt megmenekülése után, Primo Levi öngyilkosságának a napján kezdi el *Írni*

<sup>3</sup> Roberto BOLAÑO, *Last Evenings on Earth*, transl. Chris Andrews, New York, New Directions Books, 2006, 106.

*vagy élni* című könyvét, amelyet azt követően tud csak befejezni, hogy 1992-ben ismét felkeresi a buchenwaldi tábor, tehát az „eredet helyét”. Habár addigra már az eredeti traumához kötődő számos memoárt, regényt és forgatókönyvet is megírt, maga a trauma feloldatlan maradt. Ennek tükrében az *Írni vagy élni* befejezésével azonosuló visszatérés, akár a sikeres „átdolgozás” reprezentánsának is tűnhet. Azonban Semprun még egy további művében, a *Le mort qu'il faut*-ban is felidézi buchenwaldi élményeit, irodalmi hasonmásának *Muselmann*ként<sup>4</sup> történő ábrázolásával. (Az *Írni vagy élni* című regényben egyébként az ilyen elemi szintű biológiai létbe zuhant alakokra még a szobrászművészetből is hoz analógiát: Giacometti Dél-Franciaországban látott sétálói önkéntelen kényszerűséggel idézik fel benne a *Muselmann*okat. A trauma olyan jeleihez, mint a késleltetett válasz vagy az ismétlés, itt még a túldetermináció is hozzáadódik tehát...)

Az emlékirat diszkurzusa kettős temporalitást hoz létre, amelyben az írás színtere és a saját magát a lapokon újrajátszó múltbeli élet közvetlen egymásutániségba kerül. *Beszélgj, emlékezzet!* – olvassuk Nabokov könyvének címében, amely azzal, hogy magát az emlékezetet szólítja meg, már eleve egy ilyesfajta megkettőződést tesz nyilvánvalóvá. Hasonlóan ahhoz, ahogy a költő Wordsworth is egy a múlt felszínén úszó csónakban helyezi el magát. Mindezt Walter Benjamin a *Berlini krónikában* a következőképpen fogalmazza meg: „Még a terjedelmesebb reminiscenciák sem biztos, hogy elegendőek egy önéletrajzhoz [...] Az önéletrajznak az idővel, a sorrendiséggel és azzal kell foglalkoznia, hogy mi az, ami az élet összefüggő folyamát alkotja. Én itt térről, pillanatokról és a folytonosságon esett törtékekről beszélek. Még ha e helyütt hónapok vagy évek jelennek is meg, ezek csak aszerint kerültek megformálásra, amilyen alakot felidézésük pillanatában hordoztak éppen. Az a különös forma tehát, amelyet egyszer múlandónak, másszor öröknek nevezünk, egyetlen esetben sem az, amely tulajdonképpeni életünket alkotja.” Bizonyos, hogy ezek a meghasadt énű, önmagukra eszmélő szerzők is a modernitás szülöttei közé tartoznak. De mi történik, ha néhányan még ennél is többet kockáztatnak, és egy olyan kulturális környezetben kell magukat ábrázolniuk, amely nemcsak hogy életük menetét változtatja meg, hanem annak folytonosságát is veszélyezteti?

A koncentrációs tábor egyik legfőbb reprezentánsa az európai kultúra legsúlyosabb töréseinek. Ebből következik, hogy valakinek végre a lényeggel, a gyökeres Rossz lényegével kellene kezdenie az erről való beszédet, és nem a tábor mindennapi borzalmainak ecsetelésével. Egy teljesen tárgyilagos beszámoló, még ha esetleg képes is lehetne arra, hogy túlmutasson az egyéni tanúságtételen, „nem fejtené meg ennek a tapasztalatnak a rejtélyét, ordítóan sötét igazságát”.<sup>5</sup> Ugyanis

<sup>4</sup> *Muselmann* (német, jelentése: muzulmán) – a koncentrációs táborok lakóinak kifejezése azokra az éhező és végletekig kimerült társaikra, akik megadó közönnyel várják halálukat. (A fordító megjegyzése.)

<sup>5</sup> Jorge SEMPRUN, *Írni vagy élni*, ford. Szoboszlai Margit, Bp., Ab Ovo, é. n., 73.

nincs az a távolságtartó vagy objektív nyelv, ami Semprun élményét közvetíthetné: „Két éven át tartó dermesztő örökkévalóság, tűrhetetlen halál választ el önmagamtól. Magamhoz térek-e egy napon? Visszanyerem-e énem tiszta ártatlanságát, bárhová vet is az élet? Vagy örökre az a másik maradok, aki átélte a halált?”<sup>6</sup> Semprun vitába száll még Wittgensteinnel is, aki szerint a halált nem lehet megélni, de vitázik Heidegger hallgatásával is, amellyel a filozófus „makacsul visszautasította a német bűnösség kérdésének megtárgyalását”...<sup>7</sup>

Orhan Pamuk *Isztambul* című memoárja az író azon gyermekkori meggyőződésének ismertetésével indul, miszerint a városban él egy hasonmása, a „másik Orhan”, akiről úgy véli, hogy egyszer, egy rendkívüli pillanatban tán alkalma nyílhat majd valahol futólag megpillantani. Ahogy Buchenwald (és a későbbiekben Párizs vagy Madrid) Semprun labirintusává válik, Isztambult Pamuk labirintusának kell tekintenünk. Pamukból a regény lapjain csak úgy lehet felnőtt, ha magát a várost sikerül megírnia, mégpedig keleti és nyugati írók, művészek szövegeinek, alkotásainak romja és palimpszesztjeként. Gyermek- és ifjúkorát például javarészt a város környékének, épületeinek, helyeinek és lakóinak ábrázolásán, katalogizálásán keresztül idézi fel. Megtudjuk azt is, hogy családja építésznek szánta, ő azonban eleinte bár festőművész szeretett volna lenni, végül úgy döntött: író lesz. A szerzői én személyes bizonytalansága mindvégig összefonódik az Isztambult meghatározó feszültségekkel. Egyszer a város Kelet és Nyugat között elfoglalt bizonytalan helyzetével, másszor pedig romos valójának és dicső múltjának együttes jelenlétével. „Bizonyos történelmi események elnevezéséből rögvest kiderül, hogy a világnak melyik részén járunk, Keleten-e vagy Nyugaton. 1453. május 29. a nyugatiak számára Konstantinápoly eleste, a keletieknek viszont Isztambul bevétele”<sup>8</sup> – írja. Majd pedig hozzáteszi, hogy elsősorban a nacionalisták ragaszkodtak a „hódítás” kifejezéshez és a város jelenlegi nevéhez, még akkor is, ha a várost egyébként az oszmánok is gyakran Konstantinápolynak nevezték...

## II.

Klasszikus szövegekben a hasonmás az ismert én ellentétéként szokott megjelenni. Ilyen például a haszontalan hivatalnok hasonmása Dosztojevszkij elbeszélésében, vagy Poe novellájában a gonosztevő, aki az erkölcsös William Wilson ellenképeként lép színre. Mindegyikük titkos vágyak megtestesülése. Semprun műveiben és az *Isztambul*-ban is a különféle hasonmások egész gyűjteményével találkozha-

<sup>6</sup> I. m., 87.

<sup>7</sup> I. m., 240.

<sup>8</sup> Orhan PAMUK, *Isztambul. A város és az emlékek*, ford. Nemes Krisztián, Bp., Ulpius-ház, 2007, 220.



tunk. Így jutnak szerephez Semprun szövegeiben mindazok az álnevek, amelyeket a francia ellenállásban vagy a háború utáni Spanyolországban kommunista ügynökként használt, vagy azok a Semprun énjéből kihasított karakterek, akik beszélgetőtársakként tűnnek fel regényeiben és memoárjaiban. De ide sorolhatók a többiek is, akiket azért talált ki, hogy életének alternatív változatait éljék, mint például Juan Larrea, *A fehér hegy* című regényének főszereplője. Ekként jelenik meg Pamuknál is a „másik Orhan, aki minden vonásában hasonlít hozzám, mintha csak az ikertestvérem lenne, sőt pontosan ugyanolyan, mint én”. Ő az a bizonyos „kísérteties másik”, aki ott él valahol Isztambulban, és egy a gyermek Pamuk által csak sejtett, de közvetlenül nem érzékelhető világhoz tartozik. Egész gyermek- és ifjúkorának gondolatvilágában ott kísért, hogy később fantáziává, idővel pedig álmokképpé váljon.<sup>9</sup> Mindez célzást rejt arra is, hogy amit Pamuk a városról tud, valamiképpen elválaszthatatlan ettől a másik Orhantól, aki egy-egy fotón feltűnhet ugyan, de közvetlenül mindvégig elérhetetlen marad...

Az ilyen megkettőződésék segítenek a memoárok egy fontos műfaji sajátosságának felismerésében: a jelenbéli szerzői én úgy mutatja be egy korábbi énjének emlékeit, hogy mindezek rendszerint ugyanabban a narratív térben kapnak helyet, azaz a jelenbéli hang kér szót a korábbi, fiatalabb én nevében. Persze mind Semprun, mind pedig Pamuk hasonmásaikra irányítják a figyelmet, és nem győzik hangsúlyozni – különösen Semprun –, hogy kísértetiesen visszatérő vagy megalkotott hasonmásaik önállóak, még ha a beszélővel azonosnak is tekinthetők. Ahogy a másik megismerése eggyé válhat a város titkának megfejtésével, úgy Orhant, akinek a hasonmása már az *Isztambul* első soraiban megjelenik, immár nehéz elképzelni hasonmása, másik énje nélkül – még ha szorongást keltő is annak jelenléte... Ez a nyitja tehát az alkotóerőnek, ugyanakkor célzás az írói énre is, amelynek felismerése, Pamuk számára, csak könyvének legutolsó lapján következhet be. A sempruni hasonmások, a maguk módján ugyancsak a műfajra jellemző változatoknak tekinthetők, akár a könyve címében foglalt választás. Mindezek már korábban realizált, vagy mindössze valószínű, alternatív életutakként azonosíthatók, amelyek a megélt és a megírt élet közti különbséget is elenyészővé teszik.

### III.

Susan Suleiman Semprun kapcsán a *raccourcir*, avagy a „rövidítés” írói eljárására hívja fel a figyelmet, „amely egyszerre rövidítést és sűrítést is jelent”,<sup>10</sup> és az író által a valóságos történesek ábrázolásában érvényesített fikcionális szabadságra utal. Ez a fogalom – folytatja Suleiman – azonban „nem más, mint az *écriture* me-

<sup>9</sup> I. m., 9.

<sup>10</sup> Susan Rubin SULEIMAN, *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2006, 137.

taforája, hiszen arra a fajta írásra vonatkozik, amely nem elégszik meg az egyes események rögzítésével, hanem a nyelv és a jelentés mellett kötelezi el magát [...], és ha a tények szempontjából esetleg pontatlannak is minősül, feltehetően mégis egy mélyebb és komplexebb megértéshez vezeti el az író és az olvasót egyaránt”.<sup>11</sup> Suleiman megállapítása főként az igazság és az igazság által még megengedett fikciók közötti kapcsolaton alapul.

Ha a rövidítésre, mint egyfajta megszerkesztettségre, azaz angolul „*short cut*”-ra gondolunk, ezt a fogalmat általában filmes képsorokkal összefüggésben szoktuk emlegetni. Filmek és fényképek egyébként is gyakorta szolgálnak referenciális keretül. Szövegében Pamuk fekete-fehér fényképeket helyez el, miként Semprun (több filmforgatókönyv írója), fekete-fehér filmeket használ vonatkoztatási keretként, regényének két döntő helyén is. Például Pola Negri egyik filmje ötlik fel benne, amikor a szabadulást követően azon gondolkozik, hogyan mutathatná be a tábort a szövetséges katonáknak. Ez a film azoknak a harmincas évek béli musicaleknek az egyike, amelyeket vasárnap délutánonként vetítettek a koncentrációs tábor lakóinak. Ha ugyanis a koncentrációs táborok világának valósága nem hasonlítható egyetlen világ valóságához sem, akkor ezt aényt, talán a harmincas évek mindenfajta valóságtól menekülő, eszkéista musicaljének a felidézése lehet alkalmas a kívüállók számára is közvetíteni. Semprun egy fiatal francia tisztnek készül a tábort bemutatni: „Ösztönösen, hogy hihető elbeszéléssel lágyítsam meg az istenek szívét, hogy elkerüljem a valóság hű beszámoló élességét, a vasárnapokkal próbáltam bevezetni az ifjú tisztet a halál birodalmába: mondhatnám, kerülő úton. Amely az első pillantásra békésebb. A legköznapibb úton vezettem a gyökeres Rossz – *das radikal Böse* – poklába. Mindenesetre az élet szokványos tapasztalathoz legközelebb eső úton.”<sup>12</sup> És a Buchenwaldban vetített *Mazurka* című film Pola Negrijének „sápadt és rontó” szépségét idézi fel Semprun elsőként a franciának. A tiszt megdöbben, noha nem kételkedik Semprun tanúságának hitelességében. Ugyanakkor valószínűleg mégsem tartja Semprunt jó és „szabályos tanúnak”. Semprun mindezt így kommentálja: „Mindenk más a krematóriumról, a végelgyengülésben meghaltakról, a nyilvános akasztásokról, a Kistábor haldokló zsidóiról mesélt volna, arról, mennyire kedvelte Ilse Koch a foglyok bőrén a tetoválást.”<sup>13</sup> Tehát mindvégig tudatában van saját retorikájának hallgatójára és olvasóira gyakorolt hatásának. És annak is, hogy van valami példátlanul különös abban, hogy ilyen filmeket vetítettek a koncentrációs táborok lakóinak. Semprun tehát mesél a franciának a filmekről, a bordélyházakról és a cseh Jiří Zak dzsessz-zenekaráról... A francia zavartan hallgat, hisz nem egy „szokványos iszonyat-elbeszélést” kap tanújától. Mégsem tesz fel kérdéseket. Végül Semprun kezdi el őt faggatni arról, hogy mi történt a francia irodalmi életben és filozófiában mióta Buchenwaldba

<sup>11</sup> *I. m.*, 138.

<sup>12</sup> SEMPRUN, *i. m.*, 60–61.

<sup>13</sup> *I. m.*, 61.

került. Ám a francia beszámolója szerint nem történt semmi rendkívüli, az utóbbi időszakra nem esett egyetlen váratlan, avagy meglepő felfedezés sem. Valóban ne történt volna semmi, egy ilyen történelmi földindulás után? – kérdezi Semprun. „Ez is azt bizonyította, mint már nem egyszer, hogy az érés meg a törés szakaszai nem ugyanazok a politikai történetben, mint az irodalom- meg a művészettörténetben.”<sup>14</sup>

Aztán egy téli napon, 1945 decemberében, Semprun egy filmhíradó-tudósításban nézi végig, ahogy a szövetségesek felfedezik a haláltáborokat: „A filmfelvevő végigpásztázta egy barakk belsejét: a priccsekre roskadt foglyok erejük fogytán, halálosan lesoványodva meresztették tágra nyílt szemüket a jövevényekre, akik a szabadságot vitték nekik – némelyeknek túlságosan későn. A filmfelvevő rögzítette, ahogyan az amerikai sereg földmunkagépei közös sírokba tolják a csont-bőr tetemek százait. A filmfelvevő lencsévégre kapott három nullásra nyírt fiatalembert, amint csíkos ruhájukban kézről kézre adják közös csikkjüket egy barakk ajtajában... A filmfelvevő nyomon követett egy fogolycsoportot, amely az egyik végtelen appelplatzon élelmiszerosztásra sántikál a napfényben... A képsorokat pár hónappal korábban különböző táborokban vették fel, ahogyan az előrenyomuló szövetségesek felszabadították őket. Bergen-Belsenben, Mauthausenben, Dachauban. Voltak buchenwaldi felvételek is, felismertem őket. Vagy inkább: teljes bizonyossággal tudtam, hogy Buchenwaldból származnak, noha nem voltam bizonyos benne, hogy felismertem őket. Vagy inkább: nem voltam benne bizonyos, hogy a saját szememmel láttam őket. Pedig láttam. Vagy inkább: átéltem őket. A látott és az átélt dolgok közti különbség kavart úgy fel. Mert akkor láttam először ilyen felvételeket. Ama téli napig, kis szerencsével, de inkább önkéntelen önvédelmi hadműveleteim révén sikerült elkerülnöm a náci táborokról készült filmfelvételeket. Ott voltak a fejemben, és olykor durván a felszínre törtek. Szándékosan is elő tudtam hívni őket, többé-kevésbé rendszerezett formában, szép sorban, mint egy anamnézis adatait, egyfajta elbeszélésként vagy intim ördögűzésként. Mert nagyon is intim képek voltak ezek. Éppolyan belém ivódott, természetes emlékek – elviselhetetlenségük ellenére –, mint a gyerekkoriak. Vagy azok, amelyeket kamaszboldogságunk felfedezéseiről – barátság, olvasás, női szépség – őrzünk.”<sup>15</sup>

A filmfelvevő, mint „camera eye” közvetíti a látott és a megélt dolgok elsődleges tapasztalata között. Ezeken az „intim képeken” keresztül Semprun is képessé válik egyfajta emlékezésre, anamnézisre. Aztán mindezek „idegenek lettek, mihelyt testet öltöttek a vásznon. Nem állták ki az én személyes emlékező és azonosító módszerem próbáját. Életem e halálos kincsei nem tartoztak már a tulajdonomba és gyötrelmembe. Már csupán, vagy végre csupán a Rossz kivetített, kemény valóságába tartoztak, jeges és mégis égető tükörképként.”<sup>16</sup> Semprun a moziban

<sup>14</sup> *I. m.*, 64.

<sup>15</sup> *I. m.*, 158.

<sup>16</sup> *I. m.*, 159.

saját életének a nézőjévé válik. És bár a megjelenő képek ily módon megszűnnek az ő saját képei lenni, mégis hozzáférhetővé teszik valóságosságukat. És egyben feltárják Semprun előtt a közvetítés kétségbeejtően nehéz mivoltát is: az igazság közvetítésének kettős, az elbeszélésre és az én megalkotására egyaránt vonatkozó problematikáját. A képvászon, ugyanis az emlékek vásznaként tükrözi vissza az élményt Semprun tudatába. Mindazonáltal ezek a helyszíni hangfelvétel nélkül készült filmek a valóságból „csak foszlányokat, zavaros üzeneteket közvetítenek”. A képeket inkább le kellett volna lassítani vagy a filmet olykor leállítani, egy-egy képet kimerevíteni, néhány részletet felnagyítani, néhol lassítani, másutt gyorsítani az ütemet: „Egy szó, mint száz, úgy kellett volna kezelni a dokumentum valóságát, mint fikciós alapanyagot”<sup>17</sup> – vonja le Semprun a következtetést.

A film Pamuknál egész más szerepet játszik. Mint írja, gyerekkorában sokszor volt tanúja, ahogy a napfényes utcán egyszer csak a semmiből megjelent egy minibusz, amelyből hirtelen színészek, világosítók, egy teljes filmes stáb ugrott elő. Amint leforgattak egy tízperces szerelmi jelenetet, a rá következő pillanatban már el is tűntek: „Negyven évvel később, amikor a török filmgyártás összeropant [...], az összes ilyen fekete-fehér filmet levetítették, és amikor ezeket az utcákat, a régi kerteket, az egykori Boszporusz-partot, a romos házakat és palotákat hirtelen fekete-fehérben láttam viszont, éppen úgy, ahogy akkoriban láttam őket, ahogy azóta is emlékszem rájuk, már nem is figyeltem a filmre, csak beletemetkeztem az emlékeimbe, és éreztem, ahogy egy pillanat alatt előnt a szomorúság.”<sup>18</sup>

Fordította: *Fenyvesi Kristóf*

---

<sup>17</sup> *I. m.*, 160.

<sup>18</sup> PAMUK, *i. m.*, 51.

BÉNYEI TAMÁS

## A gyarmati találkozás pszichopatológiája

Kiindulópontom az a feltevés, hogy gyarmati kontextusban bizonyos általános jelenségek tisztábban kivehetőnek tűnnek: ezek közé tartozik az interszubjektivitás, a másikkal való találkozás traumatikus természete is. Emily Apter írja, hogy a rasszista gyarmatosító és az elnyomott bennszülött „különös módon egymás szövetségeseivé válhatnak, amennyiben mindketten amellett vannak elkötelezve, hogy valódi nevén nevezzék a különbséget” (APTER, 83), nem fogadva el, illetve az igazság elfedésének tekintve a kulturális sokféleségről, a közös ember voltról hangoztatott liberális humanista felfogást. Ha a gyarmati találkozás pszichés dinamikáját nem az interszubjektivitás torz vagy patológikus kivételeként, hanem a találkozás mindenkor traumatikus voltát láthatóvá tevő helyzetként tekintjük, akkor például felvethető, hogy a gyarmati léthelyzet radikális módon teszi láthatóvá azt a tényt, hogy a szubjektum és szubjektivitás alapja az interszubjektivitás traumatikus logikája, az azonosulás, utánpótlás és félreismerés folyamata, ami az interszubjektivitásról és a kultúrák közti találkozásokról való fogalmaink átgondolására készítenek.

Az alábbiakban ennek a feltevésnek néhány következményéről lesz szó, első sorban – Kipling egyik novellájának ürügyén – a gyarmati találkozás pszichés dinamikájáról.

A gyarmatosítás – mint Ania Loomba írja – „az őslakosokat és az újonnan érkezetteket az emberi történelem legösszetettebb és legtraumatikusabb viszonyrendszerébe börtönözte be” (LOOMBA, 2), mindkét érintett kultúrát alapjaiban változtatva meg. Ez a traumatikus viszonyrendszer azt is jelenti, hogy a gyarmatosítók is érintettek, s hogy – ez Homi Bhabhának és követőinek kiindulópontja is – uralom (*domination*) és alávetettség (*subordination*), uralkodók és elnyomottak, hódítás és ellenállás, centrum és periféria merev kettőssége nem elegendő és nem megfelelő értelmezési keret a gyarmati találkozások affektív dinamikájának megértéséhez: a gyarmati találkozások és történetek „a traumának olyan árnyalatait tárják elénk, amelyeket képtelenség takarosán szétosztani a gyarmatosító és a gyarmatosított között” (SULERI, 13). Ebben a kontextusban tanulságos az antiszemitizmusról mint traumatikus interszubjektivitásról beszélő Horkheimer és Adorno megfogalmazása, szerintük ugyanis az antiszemitizmus, akárcsak a gyarmati találkozás és a zavart interszubjektivitás minden formája, voltaképpen minden résztvevő, vagyis az antiszemita vagy rasszista szubjektum számára is – feldolgozatlanul hagyott, eltagadott – traumatikus formációk eredménye és forrása vagy újratermelője: „Mint

vakon ütők és vakon védekezők – a szerencsétlenség ugyanazon körébe tartoznak az üldözők és az áldozatok” (HORKHEIMER-ADORNO, 204).

Abdul JanMohamed azok közé tartozik, akik élesen bíralták ezt a kiindulópontot; szerinté még ha valami éteri teoretikus szinten lehetséges is egyetlen „gyarmati szubjektum” vizsgálatára redukálni a szembenállás materiális és diszkurzív módjainak elemzését, ez elkerülhetetlenül a különbségek elmosásával, illetve a politikai elemzés zárójelbe tételével jár (JANMOHAMED, 59–60). Más kérdés, hogy JanMohamed ehelyett rendkívül merev kétosztatúságon alapuló értelmezési keretet ajánl, amely az európai szövegek sokféleségét teszi láthatatlanná, JanMohamed ugyanis a felszíni eltérések ellenére mindegyik gyarmati szöveg mélyén ugyanazt a faji különbségen alapuló manicheisztikus allegóriát találja (JANMOHAMED, 61), ami – és ebben Sara Sulerinek tökéletesen igaza van (SULERI, 10) – nem igazán termékeny kiindulópont a gyarmati szövegek sokféleségének értelmezéséhez. A feltevés, miszerint a gyarmatosítók és a gyarmatosítottak egyaránt részesei egy alapvetően traumatikus helyzetnek, természetesen nem jelenti a hatalmi viszonyok, a kizsákmányolás és elnyomás politikai és gazdasági tényének megkérdőjelezését. Azt viszont jelenti, hogy a gyarmati léthelyzet elemzésében – ahogy Homi Bhabha fogalmaz – „túl kell lépünk az eredeti-eredendő (*originary*) és kezdeti (*initial*) szubjektivitások narratíváin, s azokra a mozzanatokra és folyamatokra kell összpontosítani, amelyek a kulturális különbségek artikulációja során jönnek létre” (BHABHA, 1). A gyarmati találkozásokban nem „kész”, végleges identitások vesznek részt, hanem épp e találkozások során képződnek meg bizonyos identitások és szubjektumpozíciók, amelyek aztán eredetként visszavetítik önmagukat a találkozások előttre.

Kipling sok novellájában megjelenik a gyarmati léthelyzet alapvetően hátborgongató jellege (KHANNA, 163–164), amelynek legfőbb összetevője a gyarmati interszubjektivitás; nem maga az Én és a Másik közötti különbség nagysága, hanem az a tény (Foucault, Blanchot), hogy nincs közös mérce, hogy soha nem tudható, mekkora a különbség valójában. Homi Bhabha szavaival: „A kultúrák közötti különbség nem illeszthető be semmilyen univerzalizáló keretbe. A különböző kultúrák, a különböző kulturális praxisok, a kultúra különböző csoportokra jellemző megkonstruálásai, mindezek nagyon gyakran összemérhetetlenséget (*incommensurability*) teremtenek egymás között” (BHABHA, 209), s ez az összemérhetetlenség a kulturális és gyarmati találkozás kiszámíthatatlan, egyszerre traumatikus és oppozicionális lehetőségeket is rejtő tere (vö. még BHABHA, 34, 126). Barbara Johnson általános érvényű megfogalmazásában: „Amíg szimmetria áll fenn, addig nem különbséggel van dolgunk, hanem ugyanannak a dolognak a változataival” (JOHNSON, 635). A gyarmati találkozás során az európai gyarmatosító olyan Másikkal találja szemben magát, akinek Másik-volta soha nem határozható meg egyértelműen, soha nem rögzíthető, részben épp azért, mert a gyarmati szubjektumok mimikus újratermelésének terméke, s akiben képtelenség megkülönböztetni az ismerős és az idegen, az ugyanaz és a másság vonásait (YOUNG, 175; THOMAS, 51–52). A gyarmati másik ekként a tiszta különbség megtestesítőjévé válik, amely – mint Gilles

Deleuze írja – önmagában nem elgondolható, csak akkor válik azzá, ha alávetjük az ész és az ábrázolás logikájának (DELEUZE, 262).

Az angol gyarmati irodalomban a tizenkilencedik század során egyre növekedett azoknak a részben „gótikus” szövegeknek a száma, amelyek angol szereplők pszichés rendellenességeit vagy összeomlását jelenítették meg; Bart Moore-Gilbert szerint ennek legfőbb oka az volt, hogy az angol-indiaiak számára egyre nehezebbé vált a kulturális identifikáció (MOORE-GILBERT 1995, 7), vagyis a felismerés és önfelismerés drámájának gyarmati traumatikusságáról van szó. Kipling indiai tárgyú elbeszélései között különösen sok olyan akad, amely angol szereplők pszichés összeomlását viszi színre, a közkatonáktól a mérnökökig és más gyarmati tisztviselőig (Kipling első négy megjelent elbeszélése közül például három ebbe a kategóriába sorolható).<sup>1</sup> Az értelmezők közül sokan úgy vélik, Kipling azért lehetett különösen alkalmas a gyarmati találkozás traumatikusságának érzékelésére és dramatizálására, mert esetében a saját élettörténetéből adódó pszichés zavarok mintegy összeértek a gyarmati léthelyzet általános vonásaival (NANDY, 37–39, 64–71; KRISHNASWAMY, 11); Zohreh T. Sullivan szerint például Kipling Indiája egyúttal nagyon személyes jelentésekkel felruházott pszichés tájkép is volt: „Kipling Indiába helyezte át (*displaced*) mindazt, amitől álmaiban rettegett, és álmaiba helyezte át mindazt, amitől Indiában rettegett” (SULLIVAN, 46), s ekként a szövegeiben megjelenő India „mind a gyarmati ideológiának, mind Kipling meghasonult, önmaga belső régióitól rettegő elméjének kivetülése” (SULLIVAN, 47, vö. 79–80).

A *Fortyogó Kút Ösvénye* (*The Bubbling Well Road*) című 1888-as elbeszélés is ebben a kontextusban olvasható, mint „a gyarmati találkozás mélyen patológikus természetének” (APTER, 82) természetrajza, legfőképpen pedig mint annak a belátásnak a dramatizálása, hogy az angolok is a gyarmatosítás által kitermelt pszichopatológiák áldozatai voltak (NANDY, 30, xvi).

A novella egy balul sikerült vadászat története. Az elbeszélő a bennszülöttektől megtudja, hogy vadkancsorda vette be magát egy szinte járhatatlanul sűrű és több méter magas dzsungelfűvel borított területre. Az elbeszélő, hogy trófeákat és a majdani gyarmati történetmesélésekhez anyagot gyűjtsön, bennszülött kísérről nélkül, kutyája társaságában behatol a dzsungelfű közé. Az első nehézség itt adódik: noha a bozótos terület nem nagy, a fű annyira sűrű és járhatatlan, hogy „húsz perc elteltével olyan tökéletesen eltévedtem, mintha valahol Közép-Afrika szívében lettem volna” (KIPLING, 1; 279–280). Vagyis egy teljesen más típusú és a gyarmati jelenlét jóval korábbi stádiumát megidéző gyarmati helyszín képződik

<sup>1</sup> Kipling első négy elbeszélése: *The Gate of the Hundred Sorrows* (A Száz Bánat Kapuja); *The Dream of Duncan Parrenness* (D. P. álma); *A fantomrikša* (*The Phantom Rickshaw*); *Morrowbie Jukes különös vágója*. Néhány más ismertebb példa: *The Madness of Private Ortheris* (Ortheris közlegény megtévelyedése); *In the Matter of a Private* (Egy közlegény ügyében); *A fenevad jele* (*The Mark of the Beast*); *To Be Filed for Reference* (Nyilvántartásba véve); *Az út vége* (*At the End of the Passage*); *The Conversion of Aurelian McGoggin* (Aurelian McGoggin megtérése); *Thrown Away* (Számkivetve).

meg, és a történet többi része ebben a hibrid (indiai-afrikai) térben és időben játszódik. A mondat a brit gyarmati identitást is destabilizálja, hiszen Indiában az angolok önképe nem a „vadak” közé érkező felfedező vagy katonái volt, hanem ennél jóval összetettebb konstrukció (PARRY, 14–15), amelyben a legfontosabb szerepet – mivel India sok szempontból eleve „civilizált” ország volt – talán a római, prokonzuli összetevő játszotta: „az elcsigázott, de önzetlen tisztviselő, aki a hálátlan idegenek javára megőrzi a békét és fenntartja a törvényességet” (GREEN, 286).

Az óriás fűcsomók között botladozó, szinte gyermeknek tűnő vadkanvadász reménytelenül eltéved, és egyre jobban nyomasztja eltévedésének színtere: a „fojtogatón sűrű dzsungelfű” (KIPLING, 2; 280) annak a gyarmati tapasztalatnak a megtestesülése, amelyet Sara Suleri India „hajthatatlanságának vagy makacsságának” (*intransigence*) nevezett (SULERI, 13–14); a gyarmati tér mássága, eredendő idegensége mint az előrehaladással, a tájékozódással, a pusztá életben maradással szembeni fizikai ellenállás jelenik meg. Homi Bhabha megjegyzi, hogy a *territorium* szó etimológiailag a ’föld’ jelentésű *terrával* és a ’rémület’ jelentésű *terrorral* is kapcsolatban áll, s eredeti jelentése: „olyan hely, ahonnan elrettentik az embereket” (BHABHA, 100). A fűdzsungel India idegenségének, hajthatatlanságának, olvashatatlanságának egyetlen territóriumra, területre való korlátozása és kivetítése. Az elbeszélő elveszíti a térbeli tájékozódás legalapvetőbb fogódzóit is: eltűnik a látóhatár (két méternél messzebbre nem lehet ellátni) és a szilárd talaj a lába alatt: tapogatózva, gyakran hátrálva kénytelen haladni.

Az elbeszélő végül rálel egy ösvényre, amely „különösen azért tűnt nagy értéknek, mert talán elvezet valami helyre (*it might lead to a place*)” (KIPLING, 280), vagyis valahová, ami megérdemli a „hely” elnevezést. Az ösvényt követve eljut a Fortyogó Kúthoz, amelyet a járhatatlan terület középpontjának tekinthetünk, hiszen amikor a pap vezetésével kifelé halad a sűrűből, „[a]z ösvény három másik ösvényt keresztezett, olyanokat, amilyenek én indultam el korábban, és mindhárom ösvény a Fortyogó Kúthoz vezetett” (KIPLING, 3; 281–282). A hely hátborzongató különössége először visszhang formáját ölti magára: a kutyáját szölongató elbeszélő szavait megismétli egy mély, „földalatti visszhang” (KIPLING, 280). A visszhang ráadásul önállóul, és a rémületében reszkető elbeszélő „vérlázítóan sértő nevetést” (KIPLING, 2; 280)<sup>2</sup> vél kihallani belőle. Miután nagyjából azonosítja a hang irányát, óvatosan elindul egy fűcsomón keresztül:

Centiméterről centiméterre hatoltam be a fű közé, arccal előre; a szám nyitva volt, szemem tiszta, teljes és messzire fénylő. Amikor átverekedtem magam a fűvön, láttam, hogy a földben tátongó fekete lyuk fölött nézek át, s hogy valójában hason fekszem, és egy kút szája fölé hajlok, amely olyan mély, hogy alig láttam benne a vizet.

<sup>2</sup> „In twenty minutes [I] was as completely lost as though I had been in the heart of Central Africa”; the „underground echo”; „I heard a man laughing in a peculiarly offensive manner”.



Dolgok voltak a vízben – fekete dolgok –, és a víz is szurokfekete volt, a tején valami kék tajték vagy hulladék. A nevető hang a kis forrás hangja volt, amely a kút egyik oldalában fakadt, félúton lefelé. Olykor, amikor a fekete dolgok a víz szélére kerültek, a forrásból csorgó víz feszes bőrükre folyt, s ilyenkor a nevetés vidám fröcsögéssé változott. Közben néztem, az egyik dolog a háttára fordult, és körbe-körbe sodródott a mohlepte téglafal mellett; egyik kezét és egyik lábát a víz fölé tartotta valami merev és szörnyűséges lengető mozdulattal, mintha elcsigázott idegvezetők lennének, akit azért fizetnek, hogy bemutassa a hely szépségeit. (KIPLING, 281)<sup>3</sup>

Az elbeszélő hisztériájának legalapvetőbb forrása a fizikai félelem: a rettegés, hogy a kútba zuhanva maga is a többi áldozat sorsára jut, és „fekete dologgá” válik. A kút a Kipling-novellák sok hasonló tátongó nyílásának, „fekete lyukának” egyike,<sup>4</sup> amelyek a gyarmati képzelet egyik legfontosabb geográfiai metaforáját jelentik. Allegorikus szerepét pontosabban megvilágítják Anne McClintock fejtegetései: McClintock kiindulópontja az a Homi Bhabha által is képviselt álláspont, miszerint a meghódított területek nemcsak gazdasági és politikai értelemben kerültek be az európai gondolkodás és képzelet ökonómiájába, hanem affektív és szimbolikus szinten is. Mivel az európai képzelet kezdettől fogva az egzotikus másikká vetítette ki saját tiltott vágyait és félelmeit (McCLINTOCK, 22), s ennek része volt az egzotikus tér fizikalitásának feminizálása is, a meghódított vidékek idegensége eleve szimbolikusan terhelt volt, olyan túlságot vagy excesszust képviselt, ami traumatizálta az európaiakat. Ez az állandóan fenyegető túlság a magyarázata an-

<sup>3</sup> „I went into the tussock, face first, an inch at a time, my mouth open and my eyes fine, full, and prominent. I found that I was looking straight across a black gap in the ground. That I was actually lying on my chest leaning over the mouth of a well so deep I could scarcely see the water in it.

There were things in the water – black things – and the water was as black as pitch with blue scum atop. The laughing sound came from the noise of a little spring, spouting half-way down one side of the well. Sometimes as the black things circled round, the trickle from the spring fell upon their tightly stretched skins, and then the laughter changed into a sputter of mirth. One thing turned over on its back, as I watched, and drifted round and round the circle of the mossy brickwork with a hand and half an arm held clear of the water in a stiff and horrible flourish, as though it were a very wearied guide paid to exhibit the beauties of the place.”

<sup>4</sup> Mint többek közt Zohreh T. Sullivan megjegyzi, Kipling szövegeiben rögeszmésen visszatérnek a tájkép efféle sebei (18, 39). Lásd pl. az *At the Pit's Mouth* (A szakadék szájánál), a *Little Tobrah* (A kis Tobrah) vagy a *The Man Who Would Be King* (A férfi, aki király akart lenni) című elbeszéléseket. A „fekete lyuk” motívuma az angol-indiai képzeletben különösen erőteljes jelentéssel bír, amennyiben az 1857-es indiai felkelés angol szempontból legtraumatikusabb és mitologikus erejűvé vált mozzanata az úgynevezett „Kalkuttai Fekete Lyuk” volt: angolokat zártak be egy szűk föld alatti üregbe, ahol sokan megfulladtak közülük (TELTSCHER, 43; JAMES, 32).

nak, hogy a gyarmati képzelet hódító megalomániájának állandó kísérője volt a határokkal kapcsolatos szorongás (McCLINTOCK, 24). Ennek a szorongásnak, illetve az általa kiváltott gyarmati hisztériának a tünetei közé tartozik az érintési fóbia (a „fekete dolgok” annyira undorítóak, hogy részletesebb leírásuk és megnevezésük sem lehetséges), ami a *Morrowbie Jukes különös vágója* című elbeszélésnek is egyik kulcsmotívuma, és az elnyeletéstől való rettegés, ami *A Fortyogó Kút Ösvényében* központi szerepet játszik.

Ez az értelmezés azonban csak a Fortyogó Kút fenyegetésének egyik, s talán nem is a legfontosabb összetevőjét tárja fel. Az elbeszélés központi jelenete ugyanis leginkább talán úgy olvasható, mint „gyarmati Narcissus-allegória”. A jelenet először a gyarmati Echót idézi meg, majd – mintegy ennek hatására – az elbeszélő maga is önmagában gyönyörködő Narcissusszá válik: „szemem tiszta, teljes és messzire fénylő (*my eyes fine, full, and prominent*)”, akinek még pozíciója is megismétli az ivásra készülve víz fölé hajló Narcissus testhelyzetét. Ettől a pillanattól fogva azonban a narcisztikus pillanat a visszájára fordul, hiszen az ugyan nem derül ki, hogy az elbeszélő pontosan mit lát a vízben, hogy mik azok az körbe-körbe úszkáló, a jelek szerint „karral” és „lábbal” rendelkező „fekete dolgok” (*black things*), de az egész jelenet inkább egy rémálom logikáját követi.

Leela Gandhi a gyarmati kontextusból kiindulva úgy határozza meg a karteziánus szubjektumot, mint aki „narcisztikus vágyától vezérelve, amelynek jegyében a világban mindig saját képét látja viszont, erőszakosan tagad minden materiális és történelmi másságot” (Gandhi, 39; vö. SESHADRI-CROOKS, 5). Abdul JanMohamed lényegéből adódóan „spekuláris”-nak nevezi a gyarmati irodalmat is, amely a bennszülötben nem valami újnak a lehetőségét látja, hanem „tükörképként használja, amely a gyarmatosító önképét veri vissza” (JANMOHAMED, 65).<sup>5</sup> A „visszaver” igét és ekként a tükrözés logikáját azonban – ahogy épp Kipling gyarmati szövege mutatja, rációfalva JanMohamed általánosítására – másképpen is lehet olvasni.

A kút mélye strukturálisan a tükörkép helyét foglalja el, és kétféleképpen értelmezhető. Lehet egyrészt a gyarmati szubjektum rémálomszerű, eltagadott tükörképe: a „fekete izék” eszerint a bennszülöttek, akiknek emberi státusa, háborzongató mimikri vagy hasonmás mivolta a megnevezhetetlen, eltagadott belső tartalmak hűséges ábrázolása (s így a megnevezhetetlen fekete dolgok egyfajta verbális szkotomizáció eredményei). Kipling elbeszélése eszerint azt a léhelyzetet allegorizálja, amelyet Homi Bhabha így jellemzett: a gyarmatosító „saját sötét tükörképéhez, a gyarmatosított ember árnyékához van láncolva, amely kettéhasítja jelenlétét, bizonyos távolságból megismétli cselekedeteit, megzavarja és kettéhasítja létezésének még az idejét is” (BHABHA, 44).

<sup>5</sup> A mítosz kiplingi átírása abból a szempontból is felforgatónak tekinthető, hogy átrendezi a szereplők allegorikus megfeleltetéseit. Gayatri Chakravorty Spivak hívja fel a figyelmet arra a tényre, hogy a Narcissus-történet európai újrafogalmazásaiban – többek közt annak freudi változatában is – az eredeti nemi azonosságok megfordításával a nárcizmust alapvetően a nők és a primitív, elmaradott népekre jellemző torzulásnak tekintették (17–18).

Egy másik lehetséges értelmezésben az a folyamat, amelynek során „a tükör tártongó lyukká változik” (BORCH-JAKOBSEN, 85), illetve maga a kút mélye a benne úszkáló fekete dolgokkal olvasható úgy is, mint a tükrözés – vagyis mindenféle interszubjektivitás – megtagadása, a gyarmati interszubjektivitás traumatikus felmérhetetlenségének vagy összemérhetetlenségének „megjelenése”. Ez a lehetőség egy mégoly sötét vagy nem kíváncsós tükörképnél is fenyegetőbb lehet, ahogy episztemológiai szempontból a másik nyílt vagy burkolt ellenállása is kevésbé nyugtalanító, mint az interszubjektivitás hiánya: még az ellenállás is értelmezhető, hiszen az is valamiféle interszubjektív viszony, amely ráadásul többnyire a gyarmatosítók által létrehozott struktúrákon belül valósul meg (MOREY, 55).

Akármelyik értelmezést fogadjuk is el, a „tükörkép” és a visszhang nyilvánvalóan hisztérikus állapotba taszítja az elbeszélőt, aki teljesen elveszíti fizikai biztonságát; félóránál is tovább tart, amíg körbekúszik a kút mellett: „[a]z út hátralevő részét úgy tettem meg, hogy lábammal minden lépés előtt kitapogattam a földet, és minden egyes fűcsomón úgy másztam keresztül, mint egy csiga” (KIPLING, 2; 281).<sup>6</sup> Az ösvény a fűrengetegben élő titokzatos bennszülöthöz, a környékbeliek által rettegett papi vagy szerzetesi figurához vezet, aki részben megismétli a kút által visszavert negatív tükörképet: „amikor [...] meglátta a fű közül előtűnő fehér arcomat, rémülten felordított és a csizmámat ölelgette” (KIPLING, 2; 281).<sup>7</sup> Érthető hát, hogy a történet hátralevő részében az elbeszélő frusztrációja és agresszivitása a pap felé irányul, aki a felmérhetetlen másság megszemélyesítője, maga „a kiszámíthatatlan bennszülött (*incalculable native*)” (BHABHA, 99). Az agressziót az elbeszélő részben saját kutyájába vetíti bele („Mr. Wardle utálja a bennszülötteket” [KIPLING, 3; Mr. Wardle hates natives”, 281]), de maga is vállalja, egy olyan pillanatban, amikor a kút visszhangjának pimasz nevetését épp a pap társaságában hallja: „Egyszer, amikor megálltunk, hogy pihenjünk kicsit, hallottam, ahogy a kút magában nevetgél egyedül a sűrű fű közt, és csak azért nem ürítettem a kétsövű puská mindkét töltényét a pap hátába, mert szükségem volt a szolgálataira.” (KIPLING, 3; 282)<sup>8</sup> Az agresszió másik célpontja maga a táj: az elbeszélő tébolyult dühét a gyújtogatási kísérlet és tervek jelzik. A visszajára fordult narcisztikus pszichés ökonómia következményeit dramatizáló *Fortyogó Kút Ösvényében*, mint a gyarmati rendszer „által kitermelt szorongásteli narratívákban [...] az agresszió ekként inkább a rettegés, mint a birtoklás tüneteként funkcionál” (SULERI, 13).

A gyarmati találkozás Hegelt idéző ökonómiájában az uralkodónak – az énnel – szüksége van az alávetettek – a másik – beleegyezésére, felhatalmazására (MOREY, 54), miközben természetesen a cél a másik megfosztása mindenféle autoritástól.

<sup>6</sup> „The remainder of the journey I accomplished by feeling every foot of ground in front of me, and crawling like a snail through every tussock.”

<sup>7</sup> „When the priest saw my very white face coming through the grass he howled with terror and embraced my boots.”

<sup>8</sup> „Once when we stopped to draw breath, I heard the Well laughing to itself alone in the thick grass, and only my need for his services prevented my firing both barrels into the priest's back.”

A gyarmatosító számára, mint Homi Bhabha írja, a birtoklással, határokkal kapcsolatos szorongások a bennszülötthöz intézett felszólításban fogalmazódnak meg: „Mondd el, hogy mit keresel itt!” (BHABHA, 99) A felszólítás azonban a gyarmati helyzet traumatikusságának – és az interszubjektivitás hegeli szerkezetének – következtében saját megfordítását is magában hordozza: „Mondd el [igazold], hogy mit keresek én itt!” (BHABHA, 100) Ezt a megfordítást nevezi Bhabha „visszhangnak”, s ez a visszhang tárja fel a narcisztikus autoritás másik oldalát, vagyis a paranoiát. Mivel a másik megfosztott a beszéd jogától, ezért a tőle érkező felhatalmazás nem lehet elegendő, ahogy a gyarmatosító saját képére formált mimikri-bennszülött tükörképe sem az. A bennszülött képtelensége arra, hogy válaszával vagy tükörképével valóban megerősítse a gyarmatosító hatalom identitását és narcisztikus önképét, csak úgy értelmezhető, mint „agresszió, amelynek egyetlen, állandóan megismételt üzenete: »Gyűlöl engem!«” (BHABHA, 100). A paranoid üldözési mánia klasszikus klinikai esetéről van szó: a másik után érzett elfojtott vagy kielégíthetetlen vágyam előbb gyűlöletté válik, majd projekcióvá, a másik irántam érzett, feltételezett gyűlöletére adott válaszá (illetve a gyarmati léthelyzetben a paranoid fantáziaszín és a valóságos helyzet a legtöbb esetben egybeesik).

Kipling történetében tehát a visszhang és a tükörkép zavara borítja fel a narcisztikus ökonómia megnyugtató logikáját, s ez áll az elbeszélő és a bennszülött között megmagyarázhatatlan módon létrejövő agresszió vagy erőszak hátterében is. A novella által dramatizált (inter)szubjektív dinamika elemzése a pszichoanalízishez is köthető kifejezéseket (például a nárcizmust) vont be az olvasásba, s ez a tény egy másik elméleti alapfeltevésemre utal, amelyet itt kifejtetni nincs mód: a gyarmati léthelyzet narratíváinak elemzéséhez szükségesnek látszik a pszichoanalitikus kategóriák használata.

A pszichoanalízis nyelvének és belátásainak gyarmati használatát nemcsak az nehezíti meg, hogy ismét egy egyetemes érvényűnek szánt európai diszkurzus importálásáról van szó, s nem is csak az, hogy az egyéni psziché és a kollektív psziché közötti átváltások elméleti szempontból problematikusak lehetnek, hanem főképpen az a tény, hogy a pszichoanalízis maga is „gyarmati diszciplína” (KHANNA, 6), amely sok szempontból „bűnrészes” volt a gyarmatokkal szembeni epiztemikus erőszakban, egyszerre teremtvé meg az európai szubjektivitás eszméjét és ennek Másikját a női és a primitív szubjektivitásban (KHANNA ix; például MEMMI és MANNONI könyvei). Sokan – például Michel Foucault vagy őt követve Ranjana Khanna – részletesen írtak a pszichoanalízis és az etnográfia diszkurzusai közötti párhuzamosságokról (FOUCAULT, 417–426, KHANNA 66–68; RAI 97–98; LANE 1998, 14), illetve a Freud szövegeiben fellelhető eurocentrikus, a „primitív” másságot például a gyermekkorral, a regressziókkal összekapcsoló fantáziák nyomát viselő metaforákról (például LANE 1995, 30–31, 59–60), de ennél egyértelműbb, aktívabb szerepet is játszott a pszichoanalízis a bennszülöttek tárgyá változtatásában. Ranjana Khanna például leírja, hogy a pszichoanalízis diszkurzusát – a pszichiátria más diszkurzusaival együtt – sok európai analitikus arra használta, hogy általa „tudományos” alapon patologizálja és infantilizálja a gyarmati szubjektumokat (26; vö. KRISHNASWAMY,

39; WALTON 3–4), és a gyarmati interszubjektivitás több pszichoanalitikus indítatású elemzése (Albert Memmi és Octave Mannoni írásai) részben meg is erősíti ezeket a kételyeket (Mannoni például többek között pszichopátiához hasonlítja a malgas bennszülötteket [MANNONI, 161; vö. 64–65, 85, 195]).

Frantz Fanon, Homi Bhabha és mások szövegei mégis azt bizonyítják, hogy a pszichoanalitikus gondolkodásban rejlő, a hagyományos kétosztatúságokat kikezdő radikális potenciál (PELLEGRINI, 1–2) a gyarmati interszubjektivitás pontosabb megértésében is segítségünkre lehet (KHANNA, xii, 26; RAI, 91–92; MCCLINTOCK, 72; APTER, 77–95; MOORE-GILBERT 1997 140–150).<sup>9</sup> Daniel Boyarin – felidézve Robert Young érvelését, mely szerint Derrida „gyarmati” származása miatt a dekonstrukció eleve „posztkoloniális” diszkurzusnak tekinthető – úgy véli, Freud ön maga számára igen problematikus zsidó identitása az adott kulturális és politikai kontextusban maga is „posztkoloniális” identitás volt (BOYARIN 1994, 33–34; 1998, 219–220). Gayatri Spivak tökéletesen tisztában van a pszichoanalízis eurocentrikusságával és egyéb fogyatékoságaival, ennek ellenére azt írja, „Freud továbbra is az én egyik tökéletlen [*flawed*] hősöm, meghitt ellenségem”, sőt, potenciális „szövetséges” (SPIVAK, 18, 30). Jacques Derrida egy 1981-es előadásában még éles hangon bírálta a pszichoanalitikusok nemzetközi szövetségét – és közvetve a pszichoanalízis diszkurzusát –, amiért az teljesen leválasztja a pszichoanalitikus vizsgálódást az etikai és politikai dimenziókról, „az állampolgárként és erkölcsi szubjektumként értett” individuum világról, akár a nyilvános, akár a magánszférát tekintjük; Derrida ezt a jelenkori pszichoanalízis „monstruózus vonásának”, „rettenetes és kísérteties torzulásának” tartja, amely néha fenyegető, máskor komikus formát ölt (DERRIDA, 1998, 77). Noha Derrida bírálata a pszichoanalitikus gondolkodás egészére nézve már elhangzásakor is túlzottnak tűnt, a nyolcvanas és kilencvenes évek során, amikor az angolszász kritika kulturális fordulata – részben a feminista és a posztkoloniális diszkurzusok erőteljes hatására – összekapcsolódott többek között a pszichoanalízis gondolatalakzataival, a pszichoanalitikus ihlettségű kulturális kritikának olyan változatai alakultak ki, amelyek termékeny módon végeztek el a pszichoanalitikus gondolkodás Derrida által sürgetett fordulatát. Elég itt például Judith Butler szerepére, az önmagát lassan önálló diszciplínává fejlesztő „trauma studies”-ra, a kulturális emlékezet újragondolásának pszichoanalitikus impulzusaira vagy a lacani pszichoanalízisre építő Joan Copjec, Jacqueline Rose, Elisabeth Bronfen és főként Slavoj Žižek munkásságára utalni.

Hogy a pszichoanalízis kulcsfontosságú lehet a gyarmati találkozás traumatikuságának és pszichés dinamikájának olvasásában, arra az a beszédes tény is utal, hogy

<sup>9</sup> A posztkoloniális kritika ellentmondásos viszonya a pszichoanalízishez ebben a tekintetben a feminista kritika hasonló természetű dilemmáival állítható párhuzamba: noha Freud és Lacan a gyakran kritikával illetett patriarchális gondolkodók és mítoszalkotók között szerepelnek, a legizgalmasabb feminista elemzések között mégis nagyon sok van, amely a pszichoanalízis gondolatalakzatait alkalmazza.

a gyarmati interszubjektivitás vizsgálatát elindító elemzések (MEMMI, MANNONI és FANON) mind ezt a szempontot veszik alapul. A posztkoloniális kritika legfontosabb kezdeményezőjeként tekintett Frantz Fanon úgy fogalmazott, hogy „a fehér és fekete fajok egymás mellé kerülése súlyos pszichoegzisztenciális komplexust hozott létre” (FANON, 14), hozzátéve, hogy csak a pszichoanalitikus értelmezés képes feltárni „az affektusnak azokat az anomáliáit, amelyek a komplexus szerkezetéért felelősek” (FANON, 12; vö. 60). A gyarmati helyzet elemzése és a bennszülöttek tapasztalatának vizsgálata Fanont részben a pszichoanalitikus elmélet kritikájára és átírására készítette: „kutatásai során – írja egy helyen – Freud, Adler, de még a kozmikus Jung sem gondolt a négerekre” (FANON, 151). Noha Fanon munkássága épp arra hívja fel a figyelmet, hogy a pszichoanalízis időtlennek és egyetemes érvényűnek szánt kategóriái nem vihetők át egyszerűen a gyarmati tapasztalat vizsgálatára (PELLEGRINI, 91–93, 110–116), mégis a pszichoanalízis által létrehozott fogalmak és gondolatalakzatok segítségével elemzi nemcsak a gyarmatosítók, hanem a gyarmatosítottak pszichés elváltozásait is. Az a mód például, ahogyan Fanon kreatívan félreolvassa Lacant, épp az általános jelenségek gyarmati láthatóságának érvét erősíti. Ami ugyanis a lacani szubjektumfelfogásban a szubjektivitás általános, elkerülhetetlen sajátossága – a *méconnaissance*, az elkerülhetetlen belső törés és félreismerés logikájáról van szó –, az Fanon számára a gyarmatosított szubjektum *patologikus* állapotának jellemzőjévé válik (vö. LANE, 1998, 296; PELLEGRINI 111; FUSS 29).

A pszichoanalízis diszkurzusának gyarmati használhatóságával kapcsolatban Christopher Lane veti fel, hogy a politikai és gazdasági tényezők természetesen fontosak ugyan, ám önmagukban nem képesek megmagyarázni a „gyarmati intencionalitás” összetettségét (LANE 1998, 283). Lane szerint a gyarmati interszubjektivitásnak létezik egy „második ökonómiája”, amely túlmutat a materiális megfontolásokon, s amelyen belül olyasféle dolgok átadása és cseréje folyik, amelyek nem mindig tapinthatóak, de következményeik mindenütt ott vannak: félelem, szorongás, lenyűgözöttség, undor, kényelmetlenségérzet, élvezet és zavarodottság (LANE, 284). Voltaképpen arról van szó, hogy az interszubjektivitás dinamikáját meghatározó folyamatok – a fantázia, a trauma, az identifikáció – tudattalan elemeket is tartalmaznak, márpedig ezen a területen valóban a pszichoanalízis tűnik a legilletékesebbnek. Hannah Arendt is megjegyzi, hogy a gyarmati társadalomban az irracionális – például faji – érvek gyakran még a racionális profitérdekeket is háttérbe szorítják (ARENDR, 243, 245). Arendt a „faj” – egyébként kizárólag a nyugati hagyományban létező és értelmezhető – fogalmát magát is a traumatikus gyarmati találkozás „tünetének” tekintette: „A faj – írja – kényszer szülte fogalom volt, amelyet azok az emberi lények váltottak ki, akiket egyetlen európai vagy civilizált ember sem volt képes megérteni, akiknek ember-volta annyira megrémítette és megalázta a bevándorlókat, hogy azok nem vállaltak velük semmiféle emberi közösséget” (ARENDR, 225). Ha így van, ha a gyarmati diszkurzus alapvető kategóriáinak hátterében valóban ilyesféle affektív mozzanatok rejlenek, akkor komolyan kell vennünk Kalpana Seshadri-Crooks indulópontját: ahogyan sem a „faj” fogalmának pszichés következményeit, sem az abszurd „faj”-fogalom szívós fennmaradását

nem magyarázhatjuk meg tisztán történelmi és materiális összetevőkre hivatkozva (SESHADRI-CROOKS, 2), úgy szerinte a gyarmati találkozás traumatikusságának, affektív többletének elemzésére sem létezik alkalmasabb nyelv, mint a pszichoanalízis.<sup>10</sup> Christopher Lane szavaival: „Anélkül, hogy trivializálná a gyarmati történelmet, Freud segítségünkre van abban, hogy a gyarmatosítást részben mint pszichés fantáziák széleskörű megvalósulását lássuk” (LANE 1998, 6; vö. 13–15). Kipling elbeszéléseiből pontosan kiderül, hogy a látszólag racionális diszkurzusok és hatalomgyakorlás mögött mindenféle interszubjektivitásnak, s így a konfliktusoknak, az erőszaknak is mindig vannak tudattalan mozzanatai, amelyeknek elemzése – a fizikai és lelki erőszak tényének kétségbe vonása nélkül – bonyolítja a szenvedést, fájdalmat okozó aktív fél és a passzív szenvedő fél merev kétosztatúságát, illetve az erről kialakult képet.

### *Idézett művek*

- APTER, Emily, *Continental Drift: From National Characters to Virtual Subjects*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- ARENDT, Hannah, *A totalitarizmus gyökerei*, ford. Braun Róbert és mások, Bp., Európa, 1992.
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1995.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel, *The Emotional Tie: Psychoanalysis, Mimesis, and Affect*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- BOYARIN, Daniel, *Épater l'embourgeoisement: Freud, Gender, and the (De)Colonized Psyche*, in *Diacritics* 24.1 [1994. tavasz], 17–41.
- *What Does a Jew Want?; or, The Political Meaning of the Phallus*, in LANE 1998, 211–240.
- DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, transl. Paul Patton, London, Athlone, 1997.
- DERRIDA, Jacques, *Geopsychoanalysis: '...and the rest of the world*, in LANE 1998, 65–90.

<sup>10</sup> Hasonlóképpen vélekedik a nagyon különböző irányból induló Maurice Merleau-Ponty: a rasszista elméletek szerinte „szükségképpen valami pszichés merevséghez kapcsolódnak, hiszen mítoszon alapulnak, s ekként csakis pszichológiai mechanizmusok révén magyarázhatók” (MERLEAU-PONTY, 107). Merleau-Ponty szerint maguk a politikai doktrínák ugyan nem magyarázhatóak meg a pszichológia segítségével, ám annál inkább az a mód, ahogyan a doktrínákat használják és igazolják (uo.). A „faj” fogalmának és a rasszizmusnak nem pszichoanalitikus, ám hasonlóképpen kitűnő és árnyalt elemzése olvasható Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei* című könyvében, amely például az angol, francia és német rasszizmus eltérő ideológiai gyökereire is rávilágít, illetve a búrok rasszizmusának sajátos, mindegyik modelltől különböző összetevőit is vizsgálja.

- FANON, Frantz, *Black Skin, White Masks*, transl. Charles Lam Markmann, London, Pluto Press, 1986.
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris, 2000.
- FUSS, Diana, *Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification*, in *Diacritics* 24.2–3 [1994. nyár–ősz], 19–42.
- GANDHI, Leela, *Postcolonial Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- GREEN, Martin, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, London, Routledge, 1980.
- HORKHEIMER, Max és Theodor W. ADORNO, *A felvilágosodás dialektikája: filozófiai töredékek*, ford. Bayer József et al., Bp., Gondolat-Atlantisz, 1990.
- JAMES, Lawrence, *Raj: The Making and Unmaking of British India*, London, The Softback Preview, 1998.
- JANMOHAMED, Abdul R., *The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature*, in *Critical Inquiry* 12 [1985. ősz], 59–87.
- JOHNSON, Barbara, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, in *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, eds. Robyn R. WARHOL, Diane PRICE HERNDL, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993, 630–643. (Magyar fordításban: *Aposztrofálás, animáció és abortusz*, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal et al., ford. Balogh Andrea, Bp., Osiris, 2002, 569–582.)
- KHANNA, Ranjana, *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*, Durham, Duke University Press, 2003.
- KIPLING, Rudyard, *Life's Handicap* [1891], Harmondsworth, Penguin, 1988.
- KRISHNASWAMY, Revathi, *Effeminism: The Economy of Colonial Desire*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.
- LANE, Christopher, *The Psychoanalysis of Race: An Introduction*, in Uő (ed.), – *The Psychoanalysis of Race*, New York, Columbia University Press, 1998, 1–37.  
– *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*, Durham, Duke University Press, 1995.  
– *'Savage Ecstasy': Colonialism and the Death Drive*, Uő (ed.), 282–304.
- LOOMBA, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London, Routledge, 1998.
- MANNONI, Octave, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization* [1950], transl. Pamela Powesland, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.
- MCCLINTOCK, Anne, *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*, London, Routledge, 1995.
- MEMMI, Albert, *The Colonizer and the Colonized*, Boston, Beacon Press, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Primacy of Perception*, szerk. James M. Edie, EVANSTON, Northwestern University Press, 1964.
- MOORE-GILBERT, Bart, *Introduction*, in Uő (ed.), *Writing India 1757–1990: The Literature of British India*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 1–29.  
– *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, London, Verso, 1997.



- MOREY, Peter, *Fictions of India: Narrative and Power*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.
- NANDY, Ashis, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi, Oxford University Press, 1992.
- PARRY, Benita, *Delusions and Discoveries: Studies on India in the British Imagination*, London, Allen Lane, 1972.
- PELLEGRINI, Ann, *Performance Anxieties: Staging Psychoanalysis, Staging Race*, London, Routledge, 1997.
- RAI, Amit S., 'Thus Spoke the Subaltern': Postcolonial Criticism and the Scene of Desire, in LANE 1998, 91-119.
- SESHADRI-CROOKS, Kalpana, *Desiring Whiteness: A Lacanian Analysis of Race*, London, Routledge, 2000.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Echo*, in New Literary History 24.1 [1993. tél], 17-43.
- SULERI, Sara, *The Rhetoric of English India*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- SULLIVAN, Zohreh T, *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- TELTSCHER, Kate, »The Fearful Name of the Black Hole«: Fashioning an Imperial Myth, in MOORE-GILBERT 1995, 30-51.
- THOMAS, Nicholas, *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel, and Government*, Cambridge, Polity Press, 1996.
- YOUNG, Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.
- WALTON, Jean, *Fair Sex, Savage Dreams: Race, Psychoanalysis, Sexual Difference*, Durham, Duke University Press, 2001.

RUDYARD KIPLING

## A Fortyogó Kút Ösvénye<sup>1</sup>

Keressék meg egy részletes térképen azt a helyet, ahol a Csinab folyó az Indusba ömlik, nagyjából tizenöt mérföldnyire Csacsuran falucskától. Csacsurantól öt mérföldre nyugatra található a Fortyogó Kút Ösvénye és Arti-Góth papjának – vagy *goszainjának*<sup>2</sup> – háza. A pap mutatta meg nekem az utat, mégsem neki köszönhetem, hogy egyáltalán el tudom mesélni ezt a történetet.

Csacsurantól öt mérföldnyire van egy tollas dzsungelfűvel sűrűn benőtt terület, amely ezüstszínűre vált, ha fújja a szél. A terület három-négy mérföld széles, a fű pedig három-négy méter magasra nő. Ennek a területnek a szívében rejtőzik a Fortyogó Kút Ösvényének *goszainja*. Noha papi személy, a falusiak rögtön megkövezik, ha előbújik a napvilágra, ő pedig visszaroohan, ahogyan egy eltévedt farkas húzódik be egy magas gabonátlába. A *goszain* félszemű, és két szemöldöke között két rézérme beégetett lenyomatát viseli. Vannak, akik úgy tartják, hogy egy bennszülött herceg kínoztatta meg annak idején; merthogy olyan vénséges vén, hogy már Randzsit Szingh<sup>3</sup> idejében is tehetett rossz fát a tűzre. Jelenleg egy hurokra van a legégetőbb szüksége a nyaka körül, valamint a Brit Kormányzat gondoskodására.

Ezek az események akkor történtek, amikor a dzsungelfű magasra nőtt. Csacsuran lakói elmondták nekem, hogy egy vadkancsorda vette be magát az Arti-Góth területére. A dzsungelfű közé merészkedni soha nem bölcs dolog, én mégis elindultam, részben mert semmit nem tudtam a vaddisznóvadászatról, részben pedig azért, mert a falusiak elmondása szerint a csorda vezérkanjának majd' félméteres agyarak voltak. Ezért aztán úgy határoztam, lelövöm, hogy az elkövetkező években majd mutogathassam az agyarakat, és elmesélhessem, milyen sportszerű vadászkalandban

---

<sup>1</sup> *Bubbling Well Road*, in *Life's Handicap*, 279–282. Az elbeszélés Hajnal Péter fordításában is olvasható *A fantomrika*s című kötetben (*A bugyborékoló kút útja*, 115–119).

<sup>2</sup> *goszain* (az angolban *gosain* vagy *gossyne* írásmódban): szanszkrit eredetű hindusztáni szó, szó szerint a 'tehenek ura' a jelentése. Olyan embereket neveztek így, akik lemondtak a világi élet hívságairól és minden szenvedélyükről; szent életű, többnyire kolduló vagy adományokból élő ember.

<sup>3</sup> Randzsit Szingh (1780–1839): a szikhek vezetője volt, aki Pandzsáb területén megalapította a szikh államot.

terítettem le a vadkant. Fogtam a puskámat, és abban a hitben hatoltam be a forró, fülledt és sűrű fűdzsungelbe, hogy gyerekjáték lesz felhajtani egy vadkant tíz négyzetmérföldnyi sűrű bozótban. Mr. Wardle,<sup>4</sup> a terrierem is velem tartott, úgy vélte ugyanis, hogy az ő tanácsai és pártfogása nélkül egyetlen óráig sem volnék képes létezni. Neki sikerült ide-oda cikázni a fűcsomók töve körül, nekem azonban utat kellett vágnom a sűrűben, és húsz perc elteltével olyan tökéletesen eltévedtem, mintha valahol Közép-Afrika szívében lettem volna. Először észre sem vettem mindezt, csak miután belefáradtam a fűcsomók közötti botorkálásba, Mr. Wardle pedig egyre gyakrabban ült le a földre, és egyre jobban lógott a nyelve. Köröskörül nem volt semmi más, csak fű, és két méternél tovább egyetlen irányban sem lehetett ellátni. A vastag fűszálak ugyanúgy megtartották a meleget, mint a vízmelegítő csövek.

Fél óra elteltével, amikor teljes szívemből azt kívántam, bárcsak békén hagytam volna a fővadkant, keskeny ösvényre letem, amely nagyjából úgy nézett ki, mint egy bennszülött gyalogösvény és egy vadkancsapás közötti kompromisszum eredménye. Alig hat hüvelyk széles volt, de oldalazva viszonylag kényelmesen tudtam rajta haladni. A fű rettentően sűrű volt errefelé, és ahol az ösvény elmosódni látszott, be kellett hatolnom a fűcsomók közé, vagy előretartott kézzel, vagy háttal, hogy közben két kézzel foghassam a puskát. Mégis legalább valami ösvényféle volt, amely különösen azért tűnt nagy értéknek, mert talán elvezet valami helyre.

Már majdnem ötven métert mentem egy viszonylag nyílt részen, és épp megfordultam, hogy háttal menjek be a szokásosnál is sűrűbb bozótba, amikor feltűnt, hogy Mr. Wardle nincs sehol. Mr. Wardle tekintélyes derékbősege ellenére rendkívül virgonc jószág, és soha nem jön láb mellett. Háromszor is szólongattam, és fennhangon kérdeztem:

– Hová lett az a kutya?

Hogy kellőképpen értékelni tudjunk egy láthatatlan hangot, akkor kell hallanunk, amikor épp eltévedtünk a fojtogatóan sűrű dzsungelfűben. Ismét szólongattam Mr. Wardle-t, és a földalatti visszhang is besegített. Erre abbahagytam a kiáltozást és feszülten figyeltem, mert úgy tűnt, mintha vérlázítóan sértő nevetést hallanék. Izzadtam a hőségben, de attól a nevetéstől mégis reszketni kezdtem. A magas fűben az égvilágon semmi szükség nincs nevetgélésre. Nemcsak illetlenség, de udvariatlan is. Amikor a kacarászás abbamaradt, összeszedtem a bátorságomat és tovább kiáltoztam, amíg úgy nem tűnt, hogy sikerült rájönnöm, honnan jön a visszhang: valahonnan a mögül az óriás fűcsomó mögül és alól, amelyikbe épp bele akartam hátrálni, amikor Mr. Wardle eltűnt. Puskámat egészen a ravaszig befűrtam a fű közé, előre és lefelé tartva, majd jobbra-balra mozgattam, de úgy tűnt, a fűcsomó túlsó oldalán nem éri a földet, ahogy pedig kellett volna neki. Valahányszor csak

---

<sup>4</sup> Mr. Wardle Charles Dickens *Pickwick Klubjának* egyik szereplője, Pickwick úr hű és becsületes barátja.

felnyögtem az erőlködéstől, ahogy a súlyos löfegyvert a sűrű fű között lóbáltam, a nyöges hű pontossággal megismétlődött odalentől, amikor pedig abbahagytam, hogy megtöröljem az arcomat, olyasmit hallottam, ami kétségkívül nem lehetett más, csakis halk nevetés.

Centiméterről centiméterre hatoltam be a fű közé, arccal előre; a szám nyitva volt, szemem tiszta, teljes és messzire fénylő. Amikor átverekedtem magam a fűvön, láttam, hogy a földben tátongó fekete lyuk fölött nézek át, s hogy valójában hason fekszem, és egy kút szája fölé hajlok, amely olyan mély, hogy alig láttam benne a vizet.

Dolgok voltak a vízben – fekete dolgok –, és a víz is szurokfekete volt, a tetején valami kék tajték vagy hulladék. A nevető hang a kis forrás hangja volt, amely a kút egyik oldalában fakadt, félúton lefelé. Olykor, amikor a fekete dolgok a víz szélére kerültek, a forrásból csorgó víz feszes bőrükre folyt, s ilyenkor a nevetés vidám fröcsögéssé változott. Miközben néztem, az egyik dolog a hátára fordult, és körbe-körbe sodródott a mohlepte téglafal mellett; egyik kezét és egyik lábát a víz fölé tartotta valami merev és szörnyűséges lengető mozdulattal, mintha elcsigázott idegenvezető lenne, akit azért fizetnek, hogy bemutassa a hely szépségeit.

Nem töltöttem többet fél óránál azzal, hogy körbekúsztam a kutat, és a másik oldalán megtaláltam az ösvényt. Az út hátralevő részét úgy tettem meg, hogy lábammal minden lépés előtt kitapogattam a földet, és minden egyes fűcsomón úgy másztam keresztül, mint egy csiga. Mr. Wardle-t az ölemben vittem, ő pedig az arcomat nyalogatta. Cseppet sem félt, ahogyan én sem, de mindketten szerettünk volna kiérni a nyílt terepre, hogy gyönyörködjünk a kilátásban. Meg-megroggyant a térdem, az ádámcsutkám pedig nem volt hajlandó fel-le mozogni. Az ösvény, amelyet a kút túlsó oldalán találtam, meglehetősen jó volt, bár mindkét oldalról sűrű fű fojtogatta. Egy idő után egy pap kunyhójához vezetett el, amely egy tisztás közepén állt. Amikor a pap meglátta a fű közül előtűnő fehér arcomat, rémülten felordított, és a csizmámat ölelgette; amikor azonban odaértem a háza előtt álló összecsukható ágyhoz, sietve leültem, miközben Mr. Wardle örködött felettem. Én nem voltam olyan állapotban, hogy vigyázzak magamra.

Amikor felébredtem, szóltam a papnak, hogy vezessen ki a nyílt terepre, ki az Arti-Góth területéről, még hozzá úgy, hogy lassan menjen előttem. Mr. Wardle utálja a bennszülötteket, a pap pedig jobban tartott Mr. Wardle-től, mint tőlem, noha mindketten mérgesek voltunk. Nagyon lassú tempóban elindult a háza előtti tisztásról egy keskeny ösvényen. Az ösvény három másik ösvényt keresztezett, olyanokat, amilyenek én indultam el korábban, és mindhárom ösvény a Fortyogó Kúthoz vezetett. Egyszer, amikor megálltunk, hogy pihenjünk kicsit, hallottam, ahogy a kút magában nevetgél egyedül a sűrű fű közt, és csak azért nem ürítettem a kétcsövű puská mindkét töltényét a pap hátába, mert szükségem volt a szolgálataira.

Amikor kiértünk a nyílt terepre, a pap rögtön visszacsörtetett a fű menedékébe, én pedig elmentem Arti-Góth falvába, hogy igyak valamit. Kellemes érzés volt látni köröskörül a látóhatárt, no meg a földet a lábam alatt.

A falusiaktól megtudtam, hogy a fűdzsungel tele van ördögökkel és kísértetekkel, hogy mindegyikük a pap szolgálatában áll, és hogy előfordult már, hogy férfiak,

asszonyok és gyerekek behatoltak a fű közé, és soha nem tértek vissza. Azt mondták, a pap a májukat használja fel boszorkányos céljaira. Amikor megkérdeztem tőlük, miért nem mondták el mindezt, még mielőtt elindultam, azt mondták, féltek, hogy elveszítik a jutalmat, amit a vadkanról szóló híradásért kaptak.

Mielőtt odébbálltam, még tettem egy kísérletet, hogy felgyújtsam a fűdzsungelt, de a fű túlságosan zsenge és zöld volt. De majd egy szép nyári napon, ha a szél kedvező irányból fúj, egy halom régi újságpapír és egy doboz gyufa felderíti a Fortyogó Kút Ösvényének rejtélyét.

KÁLMÁN C. GYÖRGY

## Vonzódás a Balkánhoz – előtte és utána

Ennek a kerekasztalnak az a témája, hogy a lazán „a Balkán” címszó alá sorolt kultúrákat milyen poétikai szempontok szerint lehetne összehasonlítani. Vagy, hogy mindezt kicsit pontosabban próbáljam megfogalmazni, annak a sok kultúrának a különbözőségét és hasonlóságát le lehet-e írni a poétika eszközeivel (értünk bármit is poétikán). A kérdés, ha helyesen következtetek ki, nem rossz, és semmiképpen sem olyan, mint amit egyszerűen, minden további megfontolás nélkül félre lehetne tolni. Világos például, hogy az európai irodalomtörténet-írás a *nyugati* irodalmat szokta elsősorban szem előtt tartani, arra koncentrál, azt helyezi a centrumba – s minden, ami mellette feltűnik, *ehhez képest* létezik, ehhez képest helyeződik el (a periférián, az érdekességek vagy véletlen események sorában). Ahogy tehát egyetlen poétikai nézőpont alá vonjuk a „nyugati” irodalmat, és csak második, harmadik pillantásra vesszük észre a nemzeti különbségeket, logikusnak tetszhet, hogy „a Balkán” (jelentsen ez bármit) ugyancsak egységgént kezelhető, irodalma, kultúrája leírható úgy, hogy ahhoz egységes kategóriarendszert, nézőpontot stb. használunk.

De.

Ha a kérdés nem feltétlenül és nem első látásra rossz is, bizonyos előfeltevései komoly gondot okozhatnak. Először is, a kérdésben az az előfeltevés fogalmazódik meg, hogy a poétika valami elkülönült, diszkrét terület, amit tökéletesen érintetlenül és tisztán tudunk tartani – el tudjuk választani a társadalom, történelem, politika zűrzavaros vidékeitől, és vizsgálati eszközeink is teljesen érintetlenek minden efféle zavaró körülménytől. Másodszor, úgy teszünk, mintha „a Balkán” nemigen volna más, mint leíró földrajzi kategória, a maga konvencionálisával és szükség-szerű hozzávetőlegességével. És ehhez szorosan kötődik a harmadik probléma, hogy korántsem értékmentes „a Balkán” kategóriája.

Vegyük tehát sorra az imént felsorolt veszedelmes előfeltevéseket. Azt állítom, hogy a kulturális különbözőséget (s ezzel együtt a vonzalmakat, taszításokat, hasonlóságokat) tisztán poétikai szempontok szerint nem lehet leírni; vagyis a „tisztá” poétikai szempontok maguk is történetileg alakultak ki, és egyébként is minduntalan hivatkozniuk kell a kultúrát/szövegeket környező világra. Gondoljuk csak meg: még a „nyugati” irodalom jellegzetességeinek, közösnek tekintett vonásainak leírásakor is minduntalan korszakfordulókra, nagy társadalmi mozgásokra utalunk, és nagyon is figyelembe vesszük a konvenciók változásait (s így a poéti-

kai szempontból tekintett alaktan történetiségét). Kategóriáink is történetiek, megvan az eredetük, van históriájuk, és vannak változataik: a regény, a realizmus, a metrum, a dal, a szonett – ki mondhatná, hogy ezek valami időtlen, kortól és társadalomtól független leíró eszközök? Hogy bonyolultabb legyen a dolog, ezek olykor még határozott értéktartalmat is hordoznak.

Amikor tehát „a Balkán” tisztán poétikai leírásáról van szó, vagy „a Balkán” és Közép- vagy Nyugat-Európa kapcsolatait szeretnénk poétikailag leírni, azzal kell szembesülnünk, hogy nemcsak a Balkán történelme és társadalma írható le nehezen – vagy legalábbis: úgy érezzük – a „nyugat” számára kidolgozott, ott jól kipróbált és bevált eszközökkel, de maga a kultúra is minduntalan kibújik a poétikai leírás vagy összehasonlítás alól. Beszélhetünk-e ugyanabban az értelemben reneszánszról vagy klasszicizmusról *ott*, mint *itt*? Ugyanaz-e a regény, a dal? Vagy mindez külön, párhuzamos (vagy még csak nem is párhuzamos) világ része, ahol más törvények vannak érvényben, és más kategóriákra volna szükségünk?

Másodszor: bár a földrajzban valóban használunk olyan durva meghatározásokat, mint „az Uráltól Keletre” (mármint hogy Ázsianak ez volna a határa), vagy hogy „Kárpát-medence” – a Balkán még ilyen meghatározásnak is híján van. Görögország vajon része a Balkánnak? És ha Románia igen, akkor Erdély hogyan marad ki? És Törökország belefér – amely vallásilag is annyira különbözik? Bár a „nyugati” európai irodalom meghatározása sem tekinthető pusztán földrajzi (s így, azt reméljük, elég pontos) körülhatárolásnak – hiszen a skandináv országok vagy Portugália ritkán jutnak szerephez a „nyugati” irodalom történeteiben –, azért *vitatni* semmi esetre sem lehet, hogy a kevés figyelemben részesülő nemzetek/országok is *részei* ennek az egységnek.

És harmadszor, éppen a fentiek miatt, lehetetlen nem észrevennünk, amit amúgy is tudunk: a Balkánhoz tartozás *kinyilvánítása*, az az *aktus*, amellyel egy területet (nemzetet, kultúrát) a Balkánhoz tartozónak kiáltunk ki, erősen értékelő gesztus: valami olyan halmazba tesszük ezzel a balkáninak nyilvánított kultúrát, ami kétértékű, zavaros, ismeretlen, kissé fenyegető, és nem is eredeti.

Érdemes egy kissé elidőzni „a balkáninak kikiáltás” gesztusánál.

Közismert anekdota, hogy I. Ferenc József császár és király kijelentette: a Balkán schönbrunni kastélya kerítésénél kezdődik. (Mármint: a kerítésen *túl*.) Ezt az anekdotát mesélik olykor Ázsiával, máskor a kastély kerítése helyett – generózusan – Bécs határát teszik meg határnak. De maradjunk csak a kastélynál és a Balkánnál. Először is azért, mert Ázsia és a Balkán helye az értékelés mezején korántsem azonos. Ázsia titokzatos, félelmetes – ám feltétlenül gazdag, érdekes és eredeti. A Balkán inkább az elmaradottságot (tehát nem az alternatív kultúrát, hanem a kulturális hátrányt), az egészségtelent és piszkosat (nem pedig a természetközeli, természeteset), a szedett-vedettet, kevertet (nem az eredetit, gyökereset) jelenti. Ázsiától félhetünk, de sajátosnak és értékesnek ismerjük el; Ázsia kirabolandó, gyarmatosítandó (lenne, lehetne), a Balkán értéktelen, kerülendő, jobb vele nem keveredni, jobb nem odakeveredni. Másodszor azért maradjunk az anekdota schönbrunnos változatánál, mert kifejezi azt is, hogy a császár számára már maga Bécs

is közönséges, zajos és piszkos, kulturálatlan és a kicsinyes zsidóvásár terepe – már maga a Balkán.

A Schönbrunn/Balkán szembeállítás tehát olyasmi – csak éppen értéktartalmát tekintve nagyon más –, mint az Észak/Dél Thomas Mann-i (vagy Gottfried Benn-i) szembeállítása, az Európa/Ázsia dichotómia, vagy – Edward Said szellemében – a Mi Európai Világunk és a (csodás, varázsos, dús) Kelet oppozíciója. Attól függően tehát, hogy Törökországban a csodálatos kultúrát, a történelmi hagyományokat, a sajátos nyelvet és vallást vesszük-e észre, vagy a keveredő népeket, a katonai agressziót, az ismeretlen, furcsa zenét és irodalmat és a fejletlen infrastruktúrát – vagy a Balkánhoz, vagy a Kelethez sorolhatjuk. A magyarok nem szeretik magukat a Balkánhoz sorolni, és csak akkor nevezik országukat balkáninak, ha kulturálatlansággal találkoznak. A klasszikus nyugati zenében a *polonéz* teljesen szalonképes, az *ungaresca* vagy *all'Ungherese* furcsa, barbár, erősen ritmikus, de érdekes; viszont az *alla Turca* agresszív, katonásat, csilingelő csengettyűket és puffogó dobokat – nem-európaiak jelent. „*Io non so se son Valacchi / O se Turchi son costor*” – rémülődzik Despina a két idegen betoppánásakor a *Così fan tutte*-ben. A török (mint az oláh) egyszerre félelmetes és nevetséges.

Az európai eszmébe, a nagy európai kultúrába a Balkán nemigen fér bele. Oroszország igen, Lengyelország is, Magyarország talán; de az, ami innen, Magyarországról Balkánnak látszik, az legfeljebb véletlenül, esetlegesen. Jött azonban a térségben 1945 után egy másik nagy egységesítő eszme, az európai helyett: a szocialista vagy kommunista, vagy bolsevik, vagy proletár-internacionalista eszme: amely kötelező erővel határozta meg a kultúrát és a kultúráról való gondolkodást a térség számos országában. Anatémát mondott ki „a Balkán” pusztá emlegetésére is: az új dichotómia a nyugati, polgári, dekadens, kapitalista és a szocialista (keleti), haladó, baloldali/proletár irodalom és kultúrát különböztette meg; a Balkán beleolvadt „a miénkbe”, nem volt többé „a másik”, „idegen”. Elvileg az internacionalizmus szellemének össze kellett volna fognia a térség összes országát: egymás kultúráját a nemzeteknek jól kellett volna ismerniük, otthonosan kellett volna mozogniuk ebben a mesterségesen kialakított térben.

Ez az erőszakolt egység nagyjából az ellenkező hatást váltotta ki, mint amire törekedett. Mindazt, ami a szomszéd népek kultúrájából (vagyis a tőlünk délre és keletre fekvő, hagyományosan balkáninak nevezett kultúrákból) kötelező volt, amit a kultúrpolitika fogyasztandónak, feltétlenül elsajátítandónak ítélt, minden nyom nélkül tűnt el a befogadó – esetünkben a magyar – kultúrából. 1945 és a 80-as évek között igazán emlékezetes kulturális-irodalmi esemény, ami nyomot hagyott volna a kultúrán, nem történt – vagyis ami történt, az soha nem tartozott az internacionalista kultúrpolitika listájához. Kialakult tehát a hivatalosan erőltetett kánonnal szemben egy olyan ellen-kánon, amely egyrészt a (tiltott vagy gyanakvással szemlélt) nyugat felé tájékozódott, másrészt megpróbálta kimazsolázni a térség kultúrájából mindazt, ami szemben állt a hivatalossággal (vagy: *úgy volt értelmezhető*, hogy az ellenállás elemeit hordozza).

A „szocializmus” negyven évének magyarországi Balkán-képe tehát *legalább* ebből a két rétegből állt: a hivatalosból (amely nem is ismerte el „a Balkán” önálló



létét, sajátosságát) és az ellenkánonból. Ugyanakkor csatlakozott ezekhez a *népi kultúra* iránti fokozott érdeklődés: a Balkán népeinek népköltészete, népzeneje rendkívül vonzó volt. Részben talán éppen azért, mert ezt ki lehetett vonni a politika gyámsága alól; itt, ezen a területen nem volt támogatott – tűrt – tiltott; a népművészetnek pedig olyan mítosza volt (és van), hogy az mindig az ellenállás, a szembenállás terepe volt. Az elnyomottak fegyvere a hatalmasságokkal szemben – ez pedig egyszerre felelt meg a „szocialista” kultúrpolitikának és az értelmiség ellenállás-vágyának.

E tagolást keresztülmetszi egy másfajta tagolás is: a magyar történelem és a térség történelme sajátos viszonyt alakított ki a szomszéd népekkel. Az ötvenes évek elejétől kezdve a délszláv nemzetek (Jugoszlávia) kultúrája sokkal inkább tartozott a „nyugat” területéhez, mint a „szocialista táborhoz”. A jugoszláviai kultúra valami olyasmit közvetített Magyarországra – már ha és amennyi eljutott ebből hozzánk –, ami „nyugatos”, modern, szabad volt, e térségben tehát a legkevésbé éppen a „balkániságot” lehetett érzékelni. Gyanússá vált, olykor egyenesen tiltott volt a délszláv kultúra iránti érdeklődés, bizonyos esetekben még veszedelmesebbnek bizonyult, mint a nyugat felé fordulás – két okból: egyrészt Jugoszláviában magyarul is megjelentek könyvek, tehát elvileg szélesebb közönség számára is hozzáférhetők voltak, másrészt, mert Jugoszlávia ugyancsak szocialistának tekintette magát, de egészen más utat járt, a demokrácia számos elemével, mint akár Magyarország. Az, hogy Jugoszlávia kulturálisan, nyelvilag, vallásilag, nemzetiségileg erősen tagolt, Magyarországról nézve nemigen tűnt föl: erről persze a titói rezsim is gondoskodott.

Törökország – már ha a Balkán részének tekintjük, és nem, mondjuk, Ázsiának – természetesen tökéletesen kimaradt a magyar látókörből, nyugatnak számított – ahogyan Görögország is. Ezek nem számítottak tehát a „szocialista” tábor tagjainak, és mint balkáni országok sem jöttek számításba (hiszen ez a kategória nem létezhetett). Megint más a helyzet Romániával. Egészen a 80-as évekig határozottan tiltva volt a román–magyar kapcsolatok feszültségeire utalni, de minden elfojtás ellenére ezt igencsak megsínylette a román kultúra magyarországi elfogadása. Ha máshol nem, itt lehetett valamelyes bosszút állni a II. világháború utáni sérelmek miatt. Bulgária viszont messze van: sokkal problémamentesebb volt ehhez a kultúrához fordulni.

Nem csoda tehát, hogy a balkáni – és elsősorban a balkáni *népi* – kultúra iránti érdeklődés a bolgár népköltészet iránti feltűnő vonzalomban fejeződhetett ki. A 60-as és 70-es évek emblematikus költője, Nagy László sokat fordított, sőt imitált a bolgár népköltészet produktumaiból; a 70-es években elterjedő táncházmozgalom az erdélyi magyar népzenei kívül a bolgár népzenei preferálta. Bulgária kultúrája valahogyan eredetinek, ősinek, tisztának érződött, elég messze volt, és persze sokkal érintetlenebbnek látszott a népi kultúra is. Nem vitás, hogy nem volt távol ettől az *orientációtól* a romantikus *orientalizmus*; a különösnek, a természetközelinek, az ősinek a felmagasztalása/ünneplése.

Ugyanakkor nagyon bonyolult, ha nem épp lehetetlen volna kimutatni a bolgár (vagy mondjuk az erdélyi) népköltészet hatását a magyar költészetre: néhány köz-

vetlen átvétel, idézet, rájátszás biztosan található, de mély, átfogó, jelentős hatásról nem beszélhetünk. A balkán népi kultúrájának felmutatása pontosan olyan ideológikus gesztus volt – csak jóval veszélytelenebb, óvatosabb –, mint a valamelyest felforgató szellemű művek gondos kiválogatása a „szocialista” kultúrából vagy irodalomból. Olyasmit jelzett, hogy a kultúra embereinek még a kényszer alatt is megvan az a szabadságuk, hogy valami *mást* mutassanak fel. Általában az 1945 és 1989 közötti korszakot e szempontból úgy lehetne jellemezni, mint amelyben a fő szerepeket a hatalmi, politikai retorika, a szabadságküzdő és a kultúrpolitikai kényszer összecsapása, a passzív ellenállás és az ügyes kibújás taktikai játsszák; egyáltalán nem a poétikai megfontolások. A térség kultúráinak közösségét vagy különbségeit korántsem a poétikai nézőpont választotta el vagy kötötte össze, sőt a kiválasztás vagy elvetés szempontja még csak nem is mindig az esztétikai érték volt. Egy torz világra adott válasz maga is torzított.

Hogy *poétikailag* milyen közös vonásai vagy eltérő irányai vannak a magyar és a balkáni kultúráknak (s ezen belül az irodalomnak), az Magyarországon a 80-as évektől (még a 89-es fordulat előtt) vált érdekessé és megbeszélhetővé. Egyre inkább érdemesnek tűnik megismerni a román, délszláv, sőt a török kultúrát: az erre vezető motiváció azonban ismét nem elsősorban poétikai, hanem történelmi/politikai. Annak a belátása, hogy a közös (politikai, ideológiai) múlt az, ami kultúráink kapcsolatának, összefüggéseinek hátterében van. A sorsközösség, ahogy ezt patetikusan mondani szokás. Az, hogy Európa szélére sodródtunk, hogy kultúráink sajátossága, különlegessége nem annyira döntések, mint inkább kényszerek eredménye. Másként a törököknél, mint a horvátoknál, másként Bulgáriában, mint Magyarországon – de bizonyos vonásaiban azonos módon.

Az elnyomásnak, a szabadság hiányának, a folytonos anakronizmusnak hasonló nyomai vannak „a Balkán” kultúráiban. A történetek elmondhatóságának bizonytalanságai, a dokumentálás és a hamis dokumentumok, a töredékesség és megfellebbezhetetlenség poétikai, narratológiai kérdései érdekes módon egybeesnek ugyan a nyugati irodalmak egyes modern és/vagy posztmodern tendenciáival, de nem feltétlenül közvetlen rokonai azoknak. Közép- és Kelet-Európában (benne a Balkánban) megtanultuk, hogy milyen veszélyei vannak a kerek elbeszéléseknek, hogy sok történetet soha nem fogunk teljesen megismerni, hogy ezért a töredékesség és a rejtély életünk része: a két véglet, a történetmondástól való visszahúzódás és a történetek végtelen burjánztatása tehát egyszerre jellemző ezekre az elbeszélő irodalmakra, és poétikailag rokonságba hozza a térség sok íróját. A török Pamuk úgy tud ma kafkaian nyomasztó és kafkaian mulatságos lenni, hogy ábrázolt világa török ugyan, de Magyarországtól Románián át bárhol lehetne Kelet-Európában. Ráadásul a karkai *működés*, a karkai formáló elvet, és nem a stílust vagy a konkrét narratológiai fogásokat követi. A bolgár posztmodern esszéisták gyakran döbbenetesen hasonlítanak Esterházyra. Danilo Kis óta tudjuk, hogy a szerb és horvát irodalom igenis nagyon közeli rokonunk. – És így tovább: 1989 óta egyre világosabb, hogy egyre nagyobb hangsúlyt kapnak a térség irodalmainak poétikai kapcsolatai, és hogy ezek történetesen szinkronban vannak a nyugati világ poétikai mozgásaival. Ugyanakkor a poétikai jellegzetességek hasonlóságai úgy mutat-

koznak meg, mint amelyek szoros összefüggésbe hozhatók a „balkáni” történelem, társadalom, kultúra, kommunikáció hasonlóságaival.

Összefoglalva tehát: az elmúlt fél évszázad „balkániságát” két félidőre bonthatjuk. Az elsőt az egymáshoz kényszerített kultúrák egymást tudomásul alig vevő szétziláltsága jellemezte, ahol a nagyon erősen politikai jellegű vonzalmak és taszítások voltak dominánsak. Egymás mellett élő hivatalos kánon és ellenkánonok, a térség országaihoz fűződő kényes kapcsolatok, a poétikai összefüggések teljes figyelmen kívül hagyása, érdektelensége. A Balkánhoz fűződő ’89 utáni viszony a közös történelmi tapasztalatok felismerésén át vezetett el a poétikai kapcsolatok el- és felismeréséig; irodalomértésünknek ez a szakasza sem ideológiamentes; de a kultúrpolitikától, az ellenállás vagy az internacionalizmus retorikájától megszabadult.

BERSZÁN ISTVÁN

## Az átjárás irodalmi mozgásterei

A kulturális különbözőség poétikához és politikához egy (első megközelítésben) azoktól megkülönböztetett gyakorlatot fogok hozzárendelni, amelyet *etikainak* nevezhetünk. Ebből kiindulva az általam javasolt *gyakorláskutatás*<sup>1</sup> tanulságai mentén vázolom fel elképzelésem a különbözővel teremtett írás- és olvasás-kapcsolatról.<sup>2</sup> A politika és etika heterogenitását (diszkurzív) viszonylétesítés és ráhangolódás (vagy gesztusrezonancia) eltérő ritmusú gyakorlataiként igyekszem megmutatni, és amellet érvelek, hogy a poétika aszerint válik performatív/pragmatikus cselekvéssé vagy több idejű rítusokká, hogy írás és olvasás közben miként tájékozódunk az etikai dilemmaként kiütköző heterogenitás mozgásterében. A poétika mint *poietica* – ez a gyakorlati tájékozódás. A különbözővel teremtett kapcsolat a szövegaktivitás, illetve a diszkurzív tér meghaladásának írás- és olvasásgyakorlatait is jelentheti, nemcsak a mediális átvitel egyéb technikai-kulturális változatai, hanem a rítusok közötti gyakorlati átjárás révén is. Az irodalom kitágított mozgásterében egy kultúra domináns rítusainak idejéből a kultúra másikjának vagy a másik kultúrájának történései zökkenhetnek ki, olyan gesztusok gyakorlása közben, amelyekben addig járatlanok voltunk. Az írás és olvasás etikai-poietikai tétje az így szerzett *jártasság*.

A 90-es években az irodalomtudomány magyar nyelvterületen olyan író és olvasót képzelt el, akinek csak feje van, vagy ha jobban meggondoljuk, csak agya; vagy ha még jobban meggondoljuk, csak beszédközpontja. Úgy tűnt, hogy író és

---

<sup>1</sup> BERSZÁN István, *Terepkönyv. Az írás és olvasás rítusai – irodalmi tartamgyakorlatok*, Kolozsvár, Koinónia, 2007.

<sup>2</sup> Ebben a rövid előadásban egy kutatási gyakorlat tapasztalatainak bemutatására szorítkozom, a körülöttük kibontakozó elméleti vitát lásd a *Terepkönyv* gyakorlatleírásokat követő *zsebtanulmányaiban: Gyakorlat és pragmatika, Kutatási gyakorlatok, Etikai tájékozódás, A mediális és a gyakorlati*. A bemutatásra kerülő kísérletek a kolozsvári Minimum Party Társaság Káoszokban megrendezett összművészeti alkotótáborainak Rituális írás és olvasás műhelyében csiszolódtak, egyetemi hallgatók bevonásával 2000–2003 között. Lásd a táborokról készült katalógusokat: *A dobantás/ Take off – összművészeti alkotótábor/the Total Art Workshop*, Kolozsvár, Minimum Party Társaság, 2000; *Minimum Party 2001–2002. Fotodokumentációs katalógus*, Kolozsvár, Minimum Party Társaság, 2003; *Minimum Party 2003–2004*, Kolozsvár, Minimum Party Társaság, 2005.

olvasó kizárólag ezáltal teremt kapcsolatot a szövegvalóságokkal, illetve a szigorúan textuális valósággal, merthogy a beszédet minden tapasztalat vonatkozásában paradigmaticusnak tekintették. A 90-es évek végétől kezdve aztán nálunk is elterjedtek azok a kutatási irányzatok, amelyek az író/olvasót visszahelyezik a testébe, a társadalomba, a technikai és kulturális médiumok közegébe – ilyen az antropológia, a kultúratudományok, a társadalomtörténet vagy a médiaelmélet. Magam is üdvözlöm ezekben az új tendenciákban azt, hogy megszüntetik a szöveg/irodalom (vagy a szövegirodalom) önmagára vonatkozásának, monomediális önelégültségének azt az elgondolását, amely jóformán az orosz formalisták óta uralkodott, és ugyanakkor a szövegmodellnek azt a parttalan kiterjeszthetőségét is, amely minden tapasztalatot szövegszerűnek tételez. De azoknak a kontextusoknak a vizsgálatát, amelyekbe az irodalmat beleágyazzák, nem tekintem a történet szabályszerűségeit feltáró megvilágosodásnak, hanem csak az időben tájékozódás egy-egy módjának – a társadalomtörténet, kultúrtörténet és médiatörténet az én szememben olyan kutatási gyakorlatok, amelyek révén különböző történésekkel teremtünk kapcsolatot. Mindig valamilyen gyakorlás révén teremtünk kapcsolatot a történésekkel. Ha előadok szombaton, akkor nem ugyanaz történik velem, mintha a Mecsek lejtőin barangolnék. Nem mindegy, hogy az öt perc sírással, alvással vagy lovaglással telik: más az ideje a sírásnak, más az ideje az alvásnak és más az ideje a lovaglásnak.

Az általam javasolt gyakorláskutatás elfogadja azoknak a kényszereknek, hatásoknak, készítetéseknek a ténylegességét, amelyekről az irodalom kontextusainak kortárs vizsgálói beszélnek, de arra a tájékozódásra teszi a hangsúlyt, ahogy a készítetések záporában gyakorlati döntések révén eligazodunk. Sokféle kényszer között leginkább a tájékozódási kényszer kapcsol össze bennünket – egyrészt mindnyájunknak ki kell alakítanunk a saját tájékozódási gyakorlatunkat, másrészt pedig tájékozódnunk kell egymás tájékozódási kísérleteinek mozgástereiben. Mielőtt felvázolnám ennek stratégiáját, szeretném meghívni önöket egy „próbaidőbe”, hogy kiderüljön, mit jelent a készítetések záporában gyakorlati döntések révén eligazodni.

### *Esőgyakorlat<sup>3</sup>*

A résztvevők körülvesszik a kör közepén álló gyakorlatvezetőt, aki lassan körbe forog, s egyenként mindenki tekintetével találkozik a tekintete. Arra kéri a körülötte állókat, hogy amikor újra találkozik a tekintetük, utánozzák azt a gesztust, amit éppen gyakorolni fog, és tartsanak ki benne egészen addig, míg a következő fordulónál újra találkozik a tekintetük, és egy másik gesztust mutat majd nekik.

<sup>3</sup> Minthogy az esőgyakorlat a testünkön kívül nem igényel más kelléket, a szükséges gesztusok pedig valószínűleg senkinek sem esnek nehezére, a teremben lévők beleegyezésével szóbeli bemutatás helyett el is végezhető.

Ugyanígy lesz minden fordulónál a gyakorlat végéig. Egész idő alatt pedig hallgassa mindenki figyelmesen az esőt.

Ha már ezt elmondta, megáll valakinek a tekinteténél, és elkezd összesúrolni a nyitott tenyerét, susogó hangot keltve. Mikor az, akire néz, átveszi a gesztust, a gyakorlatvezető továbbfordul, s megvárja, míg a következő résztvevő is belekezd. Körbe halad tekintettől tekintetig, amíg már mindenki a tenyerét súrolja, és a susogó hang felerősödik, mintha a közeledő eső hangját hallanánk. Amikor újra találkozik a tekintete azzal, akinél a tenyérdörzsölést elkezdte, ezúttal pityegetni fog hol az egyik, hol a másik kezének ujaival: pity-pity, pity-pity... Az, akire néz, átveszi a gesztust, a többiek viszont az előbbi folytatják, míg nem találkozik a tekintetük a pityegető gyakorlatvezetővel. Egyre többen fognak pityegetni, és egyre kevesebben súrolják össze a tenyerüket, úgyhogy az első cseppek zaja után egyre jobban hallszik a mind sűrűbben zuhogó többieké is. Amikor már mindenki pityeget, a gyakorlatvezető elkezd dobolni tenyerével a combján: tak-tak, tak-tak..., s ezt adja rendre körbe. A zápor eléri a háztetőt. A következő fordulón a gyakorlatvezető a lábával is elkezd dobogni, anélkül hogy abbahagyná a combpaskolást, s ezt veszik át sorra, egyenként a körülötte állók. Szakad az eső, dőngeti a födelet.

A továbbra is körbeforgó gyakorlatvezető most ellenkező sorrendben tér vissza az előbbi gesztusokhoz, miközben az eső fokozatosan csendesedik, majd végképp eláll.

### *Idő, figyelem, döntés, irodalom*

Hogy mi történik, az mindig azon múlik, amit éppen teszünk. Nem azért, mert mi gerjesztünk minden történést, hanem mert gyakorlás révén teremthetünk kapcsolatot a történésekkel. Ahhoz képest, amit én teszek, összehasonlíthatatlanul több kell ahhoz, hogy ami történik, mondjuk hegymászás legyen. De ha nem veszem föl a hátizsákot, és nem vágok neki a gerincnek, akkor nem a hegymászás történik. Ami tehát történik, az etikailag (gyakorlatilag) egybeesik azzal, ami *velünk* történik, noha sohasem csak rajtunk múlik, hogy mi történik velünk, hanem azon is, ami minket ér: körülöttünk zajló moccanásokon, mások gesztusain. Viselkedésünk ilyenformán nem a szabad akarat önkényes mutatványa és nem is determinált reakciók sorozata, hanem inkább időbeli, avagy gyakorlati tájékozódás a minket érő késztetések záporában vagy rengetegében. Szubsztrátumként neurobiológiai és fiziológiai történésekkel is számolhatunk (szinapszisok, emésztés, légzés, vérkeringés stb.), másfelől pedig az ugyancsak kényszerként ható szociokulturális, illetve mediális hatásokkal – de az etika, avagy a gyakorlás a *figyelem mozgástere* marad.

A klasszikus megkülönböztetés a gyakorlatot az elmélettel állítja szembe, csak-hogy akár a testi és az elmebeli tevékenységek szétválasztását vesszük alapul, akár a tervezési elvek és megvalósításuk kettősségét, mindenképpen nehézségekbe ütköztünk: ezek a különbségek voltaképpen gyakorlatokat különböztetnek meg egymástól, nem pedig a gyakorlatot mint olyant valami egyébtől. A kérdés tehát inkább

úgy tevődik fel, hogy *mi a gyakorlati különbség a tevékenységek között*. A gyakorlások kutatás a figyelem rítusaiként, s egyszersmind figyelemrítusokban vizsgálja a különböző tevékenységeket. A nyíl célba röpítése, egy dallam dúdolása, x fogalom használata vagy a másik átölelése egyaránt figyelemmocnások, de nemcsak egymáshoz képest eltérőek, hanem konkrét gyakorlásuk tekintetében is aszerint, hogy az éppen zajló tevékenységben milyen figyelemgyakorlat történik. Ha Miatyánk közben a holnapi teendőkre gondolok, nem valószínű, hogy az ima figyelemgesztusai történnek. A tevékenységeket tehát az a figyelemgyakorlat különbözteti meg, amelynek a gesztusai az illető tevékenységet ritmizálják – így történhet Noé hite a gerendaácsolásban.

A figyelemről ezúttal nem azt kívánjuk kideríteni, hogy micsoda, hanem az érdekel, hogy miként szerezhetünk gyakorlottságot olyan figyelemrítusokban (a rítust bejáratott gyakorlatként értem), amelyekben gyakorlatlanok vagyunk, illetve hogyan öregbíthetjük már megszerzett jártasságunkat. Ebben az etikai megközelítésben a figyelem nem fogalom, nem is valamely magasrendű pszichikai funkció modellje, hanem tiszta gyakorlás; úgyhogy nem a működését fogjuk analizálni, hanem a gesztusaiban tájékozódunk. Ettől kezdve az irodalom nem szövegek megképződését, nem is társadalmi, mediális funkciók játékát jelenti, hanem írás- és olvasásgyakorlatok történéseit – olyanszerű figyelemgesztusokat, mint ahogy arra figyel valaki, hogy egy rövid nyelvű fejszét két pördülésnyi távolságból az előtte álló fenyőfa törzsébe állítson. A gyakorlásokutatást ilyen figyelemmocnások érdeklik az írásban, olvasásban is.

Hogyan dönthetünk a gyakorlásokutatás mellett? Nem megfontolt elhatározással, erkölcsi ítélettel vagy meggyőződészerű állásfoglalás révén. Azért nem, mert az elhatározásunk, ítéletünk és meggyőződésünk ellenére engedhetünk, és szoktunk is engedni olyan késztetéseknek, amelyek egyáltalán nem, vagy csak tévesen egyeztethetők össze azokkal. Ezért inkább azok a gesztusaink minősülnek döntésnek, amelyekkel valamilyen gyakorlat idejét ritmizáljuk, vagyis amelyekben éppen gyakoroljuk magunkat. Hiába elvem, hogy a barátomra oda kell figyelni, ha végig azon gondolkodom, miközben beszél, hogy mit fogok mondani, mikor abbahagyja. Nem az elveimen, hanem a gesztusaimon múlik, hogy éppen mi történik: baráti odafordulás vagy szövegelés.

Ilyenformán a döntés nem valamilyen önálló etikai gyakorlat: minden gesztusunk döntés valamilyen gyakorlat mellett, más gyakorlatok rovására. Mert ha a gyakorlat a figyelem rítusa, akkor minden gyakorlat külön rítus – azok a gesztusok különböztetik meg őket, amelyek az idejüket ritmizálják. Mihelyt a figyelem más gesztusokban gyakorolja magát, megváltozik a gyakorlat: ha például kalandozó gondolataimra figyelek, kiesem az imából. Nem gyakorolhatunk egyszerre két rítust, de gesztuális döntéseink révén átjárhatunk egyikből a másikba. Ezt az idő(k)beli tájékozódást nevezem *etikának*. A gyakorlásokutatás mellett dönteni pedig annyit tesz, hogy sokféle történéssel igyekszem kapcsolatot teremteni, még akkor is, ha vannak kitüntetett gyakorlataim, amelyekben jártasabb vagyok, és amelyekbe könnyebben visszatalálok, mint másokba. Természetesen sohasem volt mindegy, hogy miben vagyunk gyakorlottabbak, mert a bejáratottabb gesztusok olyan lej-

tésirányt szabnak, amelyet törekvés nélkül is követhetünk, és amelyből csak törekvés árán mozdulhatunk ki.

Etikai megközelítésben az irodalom írás- és olvasásgyakorlatok története, amelyekben nagyfokú gyakorlottságra törekszünk minden olyan gesztusban, amely késztetéseinek döntéseinkben engedünk. Az olyan írás- és olvasásgyakorlatok, amelyek a figyelem etikai döntéssel választott rítusaiban járatlanok vagy kevésbé jártasak, nem tartoznak az irodalomhoz.

Ahhoz, hogy a mi kultúránkban – különösen ma – írás vagy olvasás közben több idejű tartamokat ritmizáló gesztusokra tudjunk figyelni, előkészületekre van szükség. A digitális működések, a mentális komputáció és a performatív viszonylétesítés mozgásteréből nem léphetünk ki gombnyomásra, hanem csak azok rítusait kimozdító másféle gyakorlással. De ha fellesztjük a számunkra be nem gyakorolt figyelemmocnások impulzusai iránti készségünket, az irodalom olyan *lelki-gyakorlatokra* hív meg, amelyek kitérítik tartamszegény mozgásterünket.

Lássunk két „előkészítő” gyakorlatot, amelyeket gesztusterápiának is nevezhetnénk, majd pedig két irodalmi tartamgyakorlatot.<sup>4</sup>

### *Merj kimozdulni kulturálisan domináns elfoglaltságaidból!*

#### 1. Viselkedj a használat ellenében!

A következőkben megpróbálunk szándékosan kimozdulni azokból a gyakorlatokból, amelyek a mindennapokban megakadályoznak abban, hogy kapcsolatot teremtsünk a nem általunk irányított történésekkel. Hozzászoktunk például, hogy napi teendőink közben anyagokat, eszközöket vagy szimbólumokat használunk. Eközben csak az őket rendeltetésszerűen meghatározó funkciókra figyelünk, mivel csak az érdekel, hogy segítenek-e abban, amire szántuk őket: ég-e jól a fa, vág-e jól a kés, elfogadják-e kifejtett véleményünket stb. Most viszont kimozdulunk a *használat* gyakorlatából *annak a követése révén, hogy mit tesz velünk, amivel mi teszünk valamit:*

- amikor tüzet gyújtunk vagy fát aprítunk fejszével;
- amikor beállunk a patakba és úgy mosdunk meg derékig;
- amikor árkot ásunk a sátor körül a gyepen (ásóval vagy egy hegyes faággal);
- mikor kiállunk a napra vagy az esőbe;
- amikor a velünk szemben állóval összeérintjük egyik csuklónkat, és úgy követjük a karmozdulatait, hogy az érintkezési pont mindig a csuklóknál maradjon, majd pedig ő követi ugyanígy a mi karunk mozdulatait.

<sup>4</sup> Mínthogy audiovizuális eszközök helyett ezúttal hegyi táborra lenne szükség, az itt következő gyakorlatok esetében be kell érünk a szóbeli bemutatással.



Érdemes a sorozatot többször is újrakezdeni, az egyes cselekvéseket pedig a helyszínek közti rövid sétával kötni össze.

Aznap tarts böjtöt a használatban.

Ne próbáld meg alakítani, valamilyenre tenni azt, amit végzel. Jól van úgy, ahogy történik, függetlenül bármilyen funkcionális vagy hatékonysági mutatótól.

Ne próbáld semmilyen módon kifejezni vagy megmutatni azt, ami történik: ezúttal nem a kamerának, nem a többieknek és nem is magadnak igyekszel tetszeni. *Ne stílusa, hanem ideje legyen a gyakorlat elvégzésének.*

Séta közben is épp úgy figyelj arra, ami történik, mint az összes többi cselekvés esetében.

Ne mondd le könnyedén a gyakorlatba foglalt „feladatokról”. Esőben is próbáld meg tüzet gyújtani: az is veled történik, ha nem sikerül. A hideg pataokban is mosakodhatsz egy keveset, s ha reszketve ki kell szaladnod belőle, azt is a mosdás teszi veled.

## 2. Viselkedj a felügyelet ellenében!

Meredek, erdős tópart. A meghasadozott csillámpalapfalból évek óta ijesztően kiáll néhány tonnákban mérhető súlyú szikladarab. Ahogy az ormótlan tömbök egymás alól félig kicsúszva mégis tartják egymást, olyan benyomást tesz, mintha hozzá nem értő vagy hanyag építők rakták volna egymásra őket. Ottjártomban sokféle ötletem támadt arról, hogyan lehetne helyreigazítani, vagy leomlasztani a veszélyes konstrukciót. Legutóbb azonban másféle készítésre hallgattam. Befeküdtem a kilengő sziklák alá, s a józan ész vehemens riadója ellenére próbáltam ráhagyatkozni az immár oly régóta kitartó sziklasarkok hozzáértésére. Egy idő után az értelem feladta az állandó figyelmeztetést, s a hullámok mozgó tükreinek fényjátékában biztonsággá áradt a fölém hajló szilárd árkádokból.

A felügyelet során folyamatosan ellenőrizni igyekszünk a helyzetet, s ez által szerezni biztonságot.

Keress egy szurdok vagy patakágy fölé meredő sziklát vagy élő fát, s tanuld meg fokozatosan kioldani félelmed görcseit, amíg már nyugodtan tudsz lenézni róla.

Ha tudsz úszni, ússz be jó messze egy mélyvizű tóba, s mielőtt visszatérnél a partra, engedd magad békében lebegni a vízben.

Aznap tarts böjtöt a felügyeletben.

Az ilyen gyakorlatok a történés rituális megközelítését szorgalmazzák. Nem irányított és megfigyelt folyamatok reprezentációit keressük, hanem az események idejét. Figyelmünket gesztusok begyakorlásában eddük, és ezáltal próbálunk kapcsolatot teremteni a környezetünkkel, egymással<sup>5</sup> és önmagunkkal. Az így szer-

<sup>5</sup> A kászoni táborban a gesztusterápiát rituális tartamközösséggel egészítettük ki – például közös éjszakai néma túrával (lámpa nélkül) az erdőben vagy a tábornűz felforrósodott kövein történő kenyérsütés szavak nélküli *elbeszélésével*.

zett és/vagy felelevenített jártasság ugyanolyan alapvető feltétele az írás és olvasás irodalmi gyakorlatának, mint a természetes nyelv ismerete. A gyakorláskutatásban a szó sem nyelvészeti értelemben vett szimbolikus jelölő, hanem gesztusok mozgásteret: aki irodalmat ír vagy olvas, annak a figyelme impulzív gesztusok között tájékozódik. Ezért a nyomtatott olvasmányok kézbevételekor sem szabad felednünk a gesztusterápiában és a rituális tartamközösségben nyert tapasztalatainkat arról, hogy nem csak a kognitív jelölő aktusok állnak a történés rendelkezésére, hanem valamennyi gyakorlat moccanásai. Ami írás és olvasás közben történik, mindig azon múlik, hogy milyen késztetéseknek enged a figyelmünk, s hogy ezáltal milyen gesztusokban leszünk gyakorlottá. Minthogy tehát az itt következő irodalomkutatás a modellálható folyamatok helyett viselkedésritmusokat vizsgál, nem lesz meglepő, ha kezét és lábát is igénybe vevő gyakorlatok képezik a „módszertanát”.

### *Tollba mondott kódexek*

Három, egymástól hallótávolságnál távolabb eső és valamiért jellegzetes színhelyen rendezzük be a kódexíró műhelyeket. Mindegyikben lesz egy íróállványként vagy asztalként szolgáló rönk, szikla vagy ferde fatörzs, papírral, írószerrel ellátva; ar-  
rébb egy ülőalkalmatossággént szolgáló rögtönzött zsámoly, rajta kb. kétoldalmi nyomtatott prózarészlet. Az állványtól és a zsámolytól egyforma (három-négy lépésnél nem nagyobb) távolságra pedig valamilyen egyszerű, zajforrásként is működő tevékenység előkészített kellékei. Az egyik műhelyben ez a munka lehet mogyorótörés kőkalapáccsal, a másikban köralapú kemence építése előre összegyűjtött kövekből, a harmadikban pedig cölöphegyezés könnyű baltával.

A résztvevők hármas csoportokra oszlanak, és dologhoz látnak a műhelyekben. Csoportonként valaki a zsámolyon ül, és lassan, tagoltan – olykor ismételve – tollba mondja a kezében tartott prózarészletet. A kódexíró közvetlenül az állványul szolgáló tőke, szikla vagy sima kérgű törzs felületére helyezi a papírt, és pontosan leírja, amit hall. A műhely harmadik tagja is figyel a tollba mondott elbeszélésre, de közben végzi a dolgát: tőri a mogyorót, építi a kemencét, hegyezi a cölöpöt.

Amikor elkészül egy tollba mondott kódex, a műhelytagok elcserélik egymás közt a munkájukat, és minden kezdődik előlről, amíg mindenki el nem látja mind a három feladatot. Azután ugyanilyen körforgással a csoportok cserélik el egymás közt a műhelyeket.

Mikor már mindenki mindenütt dolgozott, együtt újra bejárják a műhelyeket, megállnak vagy leülnek szorosan egymás mellett, és rendre megpróbálják mind a három műhelygyakorlatot pusztán figyelmükkel végezni. A műhelyvezető felémelt keze állítja meg a tollbamondást és indítja el az írást, majd pedig ugyanennyi idő múlva leállítja az írást és elindítja a mogyorótörést/kemenceépítést/cölöphegyezést. Végül a felemelt kéz az utolsó gyakorlatot is leállítja.

*A kódexek irodalma:*

1.

Két kutya közeledett a Vorotán vize felől, név szerint Szuren és Hagop. A partmenti szürke ágú gyér cserjésből léptek elő, bundájukat meglegyintette a szellő, amely napszálltakor indul a sivatagos lejtő kövei közül Karen Akopján háza felé. [...] <sup>6</sup>

2.

Hátat fordítottunk egymásnak, egyszerre indultunk el, Török Ádám elment a vízimalom előtt, a folyó mentén a temetők felé tartott, ahol a csónakja volt elrejtve, én meg siettem a Kálváriára, a Virágos Katonához. [...] <sup>7</sup>

3.

MERRE A CSILLAG JÁR ? – kérdeztem ilyen hibás szórenddel, hogy az inkognitóm hitelesebb lehessen, s még egy tétova mozdulatot is tettem megerősítésül. A néni csodálkozva nézett rám, barátságosan és megfejthetetlenül.

– Szépen mondja! – mosolyodott el, és tovább sétált a bőrcekkerével. [...] <sup>8</sup>

*A terepkönyv*

Ez a gyakorlat a párbeszédet kiegészítő interkulturális gyakorlatok egy mintája is lehet, amelyben a megfogalmazott tapasztalatoktól eltérő történésekkel teremtünk kapcsolatot a saját és a másik kultúra mozgásterében egyaránt.

Vízhatlan fóliába bújtatott, egyoldalas olvasnivalójával minden táborlakó bebarangol valamely általa választott, közeli terepet – völgyszakaszt, hegylábát, leget, sűrű erdőt, irtást, tópartot... Olykor meg-megállva, úgy olvassa el újra meg újra a kapott olvasmányt, mintha egy terepet járna be, és úgy járja be a terepet, mintha olvasna.

Az *olvasottakra* figyelve ki-ki egy „könyvlapot” készít az útközben talált anyagokból. Hosszabbik éle a barkácmester könyökének hajlatától a középső ujja hegyéig érjen, szélességébe pedig kétszer férjen bele a hüvelyk és mutatóujj között enyhén kifeszített (sánta) arasz. Az illesztéseknél használhat hancsot, fenyőgyantát, fűszálakat vagy madzagot, s ezek segítségével erősítheti rá a kapott olvasmányrészletet is az elkészült könyvlapra.

Volt, aki vékony mogyoróhajtásokból szőtt rácsot úgy, hogy a leveles leágazásokat is befűzte a résekbe. Itt-ott a lapból csokrosan csüngtek a mogyorószemek, s ráhajlottak az odatűzött olvasmányra. Egy másik könyves céhmester hosszú, lapos

<sup>6</sup> BODOR Ádám, *A Zangezúr hegység*, in Uő, *Vissza a fülesbagolyhoz*, Bp., Magvető, 2003, 312–314.

<sup>7</sup> GION Nándor, *Virágos Katona*, in Uő, *Latroknak is játszott*, Bp., Magvető, 1982, 110–112.

<sup>8</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Merre a csillag jár?*, in Uő, *Merre a csillag jár*, Bp., Szépirodalmi, 1985, 193–194.

marhacsontból készítette lapjának gerincét, s arra kötözte rá a fóliát tartó négy-szögletű kórköretet. Valaki madzaggal szorosan összekötözött tobozokból állított össze egymás alá rendezett sorokat, melyeket aztán merevítő rudakra erősített. Egy hosszú hajú lány fűszálakkal és hánccsal körülkötözött préseltlemez-darabra rögzítette a kapott olvasmányt, s a fólia és a papír közé helyezte egy levágott tincsenek arabeszkjét.

Amikor mindenki visszatér a táborba, egymásra rakják a barangolásból magukkal hozott lapokat, s így egyszeriben bámulatos könyv áll elő belőlük. A lapok könyvvé szerkesztését úgy kell megoldani, hogy sorrendjük könnyen átszerkeszthető legyen. Annak idején hasított lécekből és egy hosszú acélláncból készült el a „borító” (vagy inkább saroglya), amelyre az összegyűjtött lapokat fektettük.

A gyakorlatvezető az erdőben helyezi el a terepkönyvet egy öreg fa alatt, jókora mohos kövön vagy fatönkön, hogy majd sorban mindenki elzarándokoljon hozzá, és az olvasmányokban kitapintott impulzusokat követve, elejétől a végéig elolvassa.

Mikor minden zarándok bebarangolta az olvasmány-terepet, mindannyian körbeülnek a „könyvtárban”. Valaki veszi a könyvet, s úgy rendezi át a lapokat, hogy legfelül kerüljön az ő mozgásterében legközelebb eső, mert számára legkönnyebben bejárható „olvasmány-terep”, legalul pedig a legtávolabbi, amit a figyelmének sokkal nehezebb volt bejárni. Az így átszerkesztett könyvet körbeadják, hogy ismerkedjenek társuk mozgásterének „ritmikai környezetével”. Ezúttal elegendő átlapozni, s egy-két töredék alapján felidézni a már olvasott „terepet”. Az olvasónak most arra a tájékozódásra kell figyelnie, amit a szerkesztő gyakorlottsága nyújt a közelebbi és távolabbi gyakorlatok között.

Azután a következő zarándok rendezi át a lapokat, s az így kialakuló újabb terepkönyvet is körbeadják, egészen addig, amíg sorra bebarangolják egymás mozgás-tereinak változó domborzatát.

Az *olvasmányterep*ek lehetnének a konferenciánkon résztvevők nemzeti vagy regionális irodalmából választott részletek.

Miután elvégeztünk egy ilyen gyakorlatot, sokféle kutatásban sokféleképpen fel lehet használni azt, ami kamerával vagy emlékezetben rögzíthető a menetéből, és azt is, ami produktumként készül el közben (például könyvlapok vagy a könyv szerkesztett változatai). De a másikkal találkozás, illetve a „kapukon átjárás” tekintetében a gyakorlat saját gesztusainkkal ritmizált ideje meghaladja az értelmezés mozgásterét. Ha azt kérdezzük, hogy milyen új stratégiákat kínál a jelenlegi filozófiai és a kulturális diskurzus a maga nagyon is különböző filozófiai álláspontjainak és kulturális tapasztalatainak értelmezésére, azzal is számolnunk kell, hogy az értelmezés kiegészítésre szorul, hogy a diskurzus csak egyike az átjárás irodalmi mozgástereinek. Írás és olvasás közben sokféle történet, sokféle gyakorlás zajlik – a gyakorláskutatás ezek időinek felderítésére vállalkozik. Nemcsak az a kérdés merül fel, hogy a nyugati filozófiai diskurzusok által kínált kifejezések és megközelítések mennyire alkalmasak a közép-kelet-európai és a balkáni helyzet leírására, hanem az is, hogy a kulturális, tájékozódásbeli különbségek mennyiben érintik magát a kutatás gyakorlatát. Mint ahogy a sartré-i kérdés újrafogalmazása

is – *Mit jelent írni a Balkán Kapujában?* – nyerhet olyan hangsúlyt, amely az értelemkonstrukció határain túl is kíváncsivá tesz arra, hogy mi történik írás és olvasás közben. „*Írni annyi, mint adni*” – válaszol Sartre, amit egy (nem egészen) Derridától kölcsönzött fordulattal így egészítenék ki: *Írni és olvasni az idő adománya*. Annak történése, amire gyakorlati döntésekben szentelek/áldozok figyelmet.

Ha a különböző kultúrák és a különböző etnikumok együttélési modelljeinek a kidolgozása, az egymástól való tanulás lehetősége is a konferencia célkitűzései közé tartozik, a különbözőséget heterogén ritmusú történetekben vizsgáló gyakorlatkutatás az átjárás egy gyakorlati példajaként járulhat hozzá ennek megvalósulásához.

ORCSIK ROLAND

## Domonkos István nyelvváltása: fordítás mint létezés-metafora

A fordítást hagyományosan kultúrák közti hídként képzeltük el, közvetítő szerepet tulajdonítottunk neki. Ám elképzelhető az is, hogy ezen a hídon mégsem ismerhetjük meg teljesen a másikat, ehelyett éppen ellenkezőleg: kiéleződnek a különbségek. Kérdés persze, hogy ez a másikban észlelt idegenség nem a sajátunk-e egyben. Hiszen egy bizonyos ponton mi is idegenek vagyunk a másik szemében. S innen nézve hasonlóak, mert idegenségünk idegzete nem idegen a másiknak. E szempontból az válik izgalmassá, ami nem került, nem kerülhet fordításra, megfoghatatlan marad, mint egy árnyék. A műfordítás akkor hihető, ha rávilágít erre az árnyékra, mely a fény hatására eltűnik. Marad hát a zseblámpás tapogatózás a homályban:

### *Fordítás mint kultúra, kultúra mint fordítás*

Homi K. Bhabha Walter Benjamin alapján a fordítás idegenségéről beszél: „Az »idegenség« koncepciójával Benjamin a fordítás performativitásához, mint a kulturális különbség meghatározásának leírásához kerül közelebb.”<sup>1</sup> Erre vonatkozik a mostani kérdésfelvetésünk is: vajon az *Új Symposion* szerzőinek, ezen belül Domonkos István fordítói gyakorlata meghatározta vagy eltávolította a kulturális különbségeket? Általánosabban: vajon a fordítás a kulturális különbségek meghatározása vagy eltávolítása?

Az *Új Symposion* (1965–1992) már kezdettől fogva közölt műfordításokat. Ez a folyóirat ősförmájában, az *Ifjúság* (1951–1966) részeként megjelenő *Symposion-melléklet* (1961–1964) idején is így volt. A fordítás tehát az újvidéki szerzőcsapat egyik meghatározó vonása, a világirodalmi tájékozódás mellett gyakran a poétikai irányultságot is jelezte. Itamar Even-Zohar szerint a műfordítás az irodalmi többrendszerség legaktívabb rendszere. Ez akkor következik be, amikor vagy az irodalmi többrendszerség még nem alakult ki, vagy „periferiális” vagy „gyenge”, illetve amikor az irodalomban fordulópontok, krízisek vagy irodalmi vákuum

---

<sup>1</sup> „With the concept of »foreignness« Benjamin comes closest to describing the performativity of translation as the staging of cultural difference.” H. K. BHABHA, *The location of culture*, London–New York, Routledge, 1994, 227.

jelentkezik.<sup>2</sup> Az *Új Symposion*ra szinte mindhárom jellemző érvényes. A lap színrelépése előtt jóval korábban is kialakulatlan volt még a vajdasági magyar irodalom, még nem volt markáns arculata, erre a problémára világít rá Szenteleky Kornél a második világháború előtt, 1932-ben:

A táj hangulata, problémáink sajátos íze tehát lassan mégiscsak beköltözik költőink lelkületébe, noha még messze vagyunk attól, hogy állandó jellegzetesség legyen az itt-ott felbukkanó helyi színből. [...] Éppen ezért az igazi vajdasági irodalom csak most vajúdik, eddig csak irodalom volt a Vajdaságban.<sup>3</sup>

Ez a „vajúdó” állapot várta a 60-as években a *Symposion*-melléklet szerzőit is. A másik even-zohari jellemző a „periferiális” és a „gyenge” jelző: az *Új Symposion* helyzete tagadhatatlanul periferiális volt: politikai okokból nem kapcsolódhatott a magyarországi irodalmi központhoz, s ugyanígy marginális szituációban volt az akkori jugoszláv irodalmak között. S miután nem létezett olyan hagyomány a folyóirat szerzői számára, amelyben szilárdan kapaszkodhattak volna, kísérletezésbe kezdtek, a „vidéki”, „adomázó” irodalom helyett saját formát kerestek a hagyományok közt. Az *Új Symposion* beszédmódja több kulturális hagyomány metszéspontjában alakította ki a sajátját, amelyben kiérezhetjük ugyan a környezet hatását, ám sajátos beszédmóddal töltötték fel a vajdasági magyar irodalomban kialakult vákuumot. A periferiális irodalmakról Even-Zohar a következőt állítja: „A szóban forgó (makro)irodalmi (több)rendszeren belül némelyik irodalom perifériális helyet foglal el, ami csak azt jelenti, hogy gyakran nagymértékben hozzáidomult valamely rajta kívül eső irodalomhoz. Az ilyen irodalmak számára a műfordítás nemcsak az a fontos csatorna, amelyen keresztül a divatos játéktár hazaáramlik, hanem nagy átalakulások és a régi rendszert felváltó új alternatívák forrása is.”<sup>4</sup> Az *Új Symposion* esetében a „kívül eső irodalom” az exjugoszláv irodalmakat, kultúrákat (szerb, horvát, szlovén, bosnyák, macedón, montenegrói stb.) jelenti. Ugyanakkor a folytonos fordítás nyelvteremtést is eredményezett, saját világot hozott létre, ami felváltotta a régi, elavult rendszert (a vidékies szemléletű, vajdasági magyar irodalom rendszerét). Az író és képzőművész B. Szabó György, az Újvidéki Magyar Tanszék fiatalon elhunyt tanára, Sinkó Ervin mellett a symposionisták másik szellemi mestere találóan fogalmaz: „Amit ezenfelül és semmiképpen sem nélkülözhetünk a fordító munkájában, az a nyelvteremtés merészsége, bátorsága, ereje: a képesség a nyelv nöttetésére, fejlesztésére. Nem kell fordítónak lenni, elég a kétnyelvűség

<sup>2</sup> Vö. Itamar EVEN-ZOHAR, *Fordítás és átvitel/átvétel*, ford. Janovits Enikő Mária, Pozsony, Kalligram, 2007/2, 63.

<sup>3</sup> SZENTELEKY Kornél, *A vajdasági magyar kultúra és irodalom élete*, in Uő, *Új lehetőségek – új kötelességek. Egybegyűjtött tanulmányok, kritikák, cikkek II. (1931–1933)*, összegyűjtötte, az utószót és a bibliográfiai tájékoztatót írta BORI Imre, Újvidék, Forum, 2000, 149–150.

<sup>4</sup> EVEN-ZOHAR, i. m., 63.

kölcsönhatásának közvetlen átélése nyelvi elmaradottságunk felismerésére. Jóval több gondot kell fordítanunk nyelvünkre; fejleszteni, képesíteni új tartalmak, új jelentések és új összefüggések kifejezésére, ébren tartva a nyelvi erőfeszítés szükségességét.”<sup>5</sup> *Új Symposion*, a folyóirat már a nevében is jelzi ennek az „új” kulturális arculatnak az igényét, s a lap kialakult beszédmódját elemezve mondhatjuk: eredményét is.

### *A termegközelítés nehézségei*

Amennyiben fellapozzuk az említett folyóirat, illetve melléklet régi számait, észrevehetjük, hogy a bennük lezajlott fordítói tevékenység nem a kommunista „testvériség-egység” jegyében működött. A symposionisták baloldali irányultságú szerzőket is fordítottak, ám ezek mind kritikusan viszonyultak az akkori társadalmi légkörhöz, problémákhoz, kísérleti és egzisztencialista irodalmat műveltek szemben a háborús szocreállal, gyakran más művészeti médiumokra utaltak, például a filmre, zenére, képzőművészetre (lásd Miroslav Krleža, Radomir Konstantinović, Antun Šoljan, Ivan Slamnig, Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Vojislav Despotov, Vladimir Kopicl stb. munkásságát). Ugyanakkor nem mondhatjuk egykönnyen, hogy ez az irodalmi beszédmód a *multikulturalitás* zászlaja alatt született, legalábbis nem annak normatív értelmében. Mert a 60–70–80-as évek Jugoszláviájában, s így a folyóiratban is, nem emlegették ezt a terminust. Utólag persze felfedezhetünk olyan jegyeket, amelyek arra csábítanak, hogy az *Új Symposion* irodalmi beszédmódját multikulturálisnak határozzuk meg. Ám hamar ellentmondásokba bonyolódnánk. Akárcsak a folyóirat egyik értelmezője, Virág Zoltán, aki a Brasnyó Istvánról írott tanulmánykötetében azt állítja, hogy a symposionista szerzők: „A poliglottia és a multikulturalitás kérdésköréhez meglepően hasonló szellemi elképzelésekkel közelítenek valamennyien.”<sup>6</sup> Egy későbbi tanulmányában azonban maga is korrigálja e kijelentését: Slavoj Žižeket idézve a multikulturalizmust a rasszizmus fordított formájának tekinti, amit felmértek a „legjelesebb symposionisták”.<sup>7</sup> Az adott időszak vajdasági kultúraközi helyzetét a szerb Miško Šuvaković is multikulturálisnak nevezi:

<sup>5</sup> B. SZABÓ György, *A fordító megbecsülése*, in Uő, *Éjszakák, hajnalok*, s. a. r. BOSNYÁK István, Újvidék, Forum, 1990, 153.

<sup>6</sup> VIRÁG Zoltán, *A termékenység szövegtengere*, Újvidék–Szeged, Forum–Messzelátó, 2000, 23.

<sup>7</sup> VIRÁG Zoltán, *A margó vándorai. Az Új Symposionról*, in Híd, 2005/6, 47.



Fontos szembesülni azzal, hogy a vajdasági szerzők érdeklődése a szöveg és a textualitás problémája iránt a Vajdaság jellegzetes történelmi és **multikulturális** helyzetéből fakad, ahol maga a nyelv nem a *természetes* identitás lenyomata, hanem a beszéd jelben és a jel beszédben történő előadásának művészi nyoma.<sup>8</sup>

Természetesen, amennyiben a multikulturalitás fogalmát ebben az esetben leíró szempontból használjuk, akkor az idézett megállapítások működőképesek, hiszen a Vajdaság kulturális térképét valóban egymás közvetlen közelében élő nemzetek rajzolata jellemzi. Ám a fogalomhasználat ott kezd bonyolódni, amikor annak mai, a nyugati demokráciákban kialakult értelmezéseit használjuk az attól idegen kulturális terepre. Az egykori symposionista, Losoncz Alpár „felülről irányított multikulturalizmus”-nak nevezi a volt Jugoszlávia kultúraközi politikáját, miszerint:

Visszatekintve, a konstelláció különösségét Jugoszláviában egy ideológiailag inspirált nemzetfölötti program korszakos bukásának ténye biztosítja. Felszínre hozza az etnikumok közötti megértés hiányának tényét, az értelmezési összecsapások erőszakos feloldását, az ideológiai tető alatt felfokozódó félreértéseket, akárcsak az ál-dialógus építményét, ami az ideologikus, felülről irányított multikulturalizmus zászlaja alatt zajlik.<sup>9</sup>

A „felülről irányított multikulturalizmus” itt a volt jugoszláv nemzetek közös életterének központi meghatározottságaként értendő. Will Kymlicka szerint a kelet-európai országok kisebbségi politikájára a biztonság elve érvényes: „Céljuk annak biztosítása, hogy a kisebbségek ne lehessenek olyan helyzetben, hogy az állam létét és területi integritását fenyegezzék.”<sup>10</sup> Losoncz mintha Kymlicka elképzelését venné át a nyugati kisebbségi politika igazságosságelvével kapcsolatban, amikor idézett tanulmányában azt állítja, hogy: „A nyugati multikulturalizmus eszményei talajra találhatnak Közép- és Kelet-Európában, de csak akkor, ha a régió etnikumai ele-

<sup>8</sup> „Bitno je uočiti da interesovanje vojvodanskih autora za problem teksta i tekstualnosti proizlazi is specifične istorijske i **multikulturalne** situacije Vojvodine u kojoj sam jezik nije upis *prirodnog* identiteta, već artificalijelni trag prikazivanja govora u pismu i pisma u govoru.” Miško ŠUVAKOVIĆ, *Slavko Bogdanović. Politika tela*, Književni novosadski krug, Novi Sad, K21K – Prometej, 1997, 15–16.

<sup>9</sup> „Retrospektivno gledano, posebnost konstelacije u Jugoslaviji garantuje činjenica epohalnog poraza jednog ideološki inspirisanog nadnacionalnog programa. Ona izbacuje na površinu činjenicu nedostatka razumevanja između etniciteta, nasilnog razrešavanja interpretativnih konflikata, neraspozume koji se intenziviraju pod ideološkim krovom kao i građevinu kvazidijaloga koji se odvija pod zastavom ideološkog, odozgo regulisanog multikulturalizma.” Alpar LOSONCZ, *Multikulturalnost u „evropskom zajedničkom prostoru”: 1989 kao izvor mita*, in *Habitus* 1999/mart, 93. A magyar szerző szerbül írta a szövegét, a magyar nyelvű változat a dolgozatíró (O. R.) tolmácsolása.

<sup>10</sup> Will KYMLICKA, *Igazságosság és biztonság*, ford. Karnis Andrea, in *Fundamentum*, 2001/3, 5.

gendő receptív és innovatív hajlandósággal rendelkeznek.”<sup>11</sup> Ez mintha azt jelezné, a volt Jugoszláviában nem a nyugati demokráciákra jellemző multikulturalizmus eszménye működött. Ugyanakkor kérdéses, mennyiben alkalmazhatóak a „Nyugatról” importált eszmék a Balkánon. Fried István szerint a balkáni világ „közép-európai többkulturalitásához fűződő cserekapcsolatai, »kölcsonhatásai« ugyan nemcsak a kultúra felületén rögződnek, mégsem hatolnak le a kultúra mélystruktúrájáig.”<sup>12</sup> Ugyanitt olvashatjuk azt is, hogy „az a mód, amiképpen a (divatos) »nyugati« ideák a Balkánon megfogalmazódnak, a többkulturalitások vitájában artikulálódik”.<sup>13</sup> Vagyis nem hagyhatjuk ki a balkáni térség vizsgálatakor a régió történelmi, kulturális problémáit. Ugyanígy az *Új Symposion* sem választható el a balkáni régió kérdéseitől. Természetesen nem azt állítom, hogy a Balkán, s ezen belül a titói Jugoszlávia kapcsán teljes mértékben figyelmen kívül kell hagyni a nyugati demokráciák társadalmi modelljeit. Inkább arra a szemléletre hívnám fel a figyelmet, amire Fried is hivatkozik Ivo Andrić és Meša Selimović regényeit értelmezve: a Balkán erőszakos demokratizációja csak felszínes lehet, nem jut a mélystruktúrákig. Ennek figyelmen kívül hagyásával Kymlicka után Losoncz Alpár is utópisztikus világmodellt szorgalmazna a balkáni térségre nézve. Mindezzel együtt a „Balkán” elnevezést is némi óvatossággal kell kezelnünk, mielőtt még valamiféle fantom Balkánképpel viaskodnánk. A kulturális, vallási és történelmi problémák heterogenitásának tudatával érdemes arra reflektálni, amit Thomka Beáta állít a kulturális identitásról: „A kulturális azonosság beállítódás, megalkotandó tulajdonság, tevékenység, cselekvésforma, illetve az egyént a környezetéhez kapcsoló viszony eleme. Közösségformáló erőként képes hatni a vegyes nemzetiségű, nyelvileg, felekezetiileg különböző, sokrétű etnikumközi kapcsolatokban élők körében.”<sup>14</sup> Vagyis, nem hagyhatjuk ki a környezet szerepét az egyén kulturális azonosságának megalkotásában – az *Új Symposion* esetében sem.

Az *Új Symposion* és a titói korszak vajdasági kulturális élete kapcsán az sem világos, hogy a multikulturalizmust favorizáló teoretikusok melyik modellt tartják mérvadónak: az amerikai „olvasztótégelyt” vagy a kanadai „kulturális mozaikot”? Éppen a Virág Zoltán által, kommentár nélkül idézett Slavoj Žižek állítja azt, hogy a nyugati multikulturalizmus a globalizációs politika ideológiája, s mint ilyen, „távolságtartó rasszizmus”:

És persze, e globális kapitalizmus ideológiájának ideális formája a multikulturalizmus, egy olyan mentalitás, mely afféle üres globális pozícióból úgy viszo-

<sup>11</sup> Az idézet a magyar nyelvű rezüméből származik: LOSONCZ, i. m., 115.

<sup>12</sup> FRIED István, *Balkanisztikai kétségek*, in Uő, *A közép-európai szövegüniverzum*, Bp., Lucidus, 2002, 156.

<sup>13</sup> FRIED, i. m., 157.

<sup>14</sup> THOMKA Beáta, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Bp., Kijárat, 2007, 136.

nyul *minden* lokális kultúrához, ahogyan a gyarmatosító a gyarmatosított emberekhez – mint »bennszülöttekhez«, akiknek a *szokásait* óvatosan kell tanulmányozni és »tisztelőben tartani«. <sup>15</sup>

A žizeki gondolatból nem nehéz kihallani Stanley Fish „butik multikulturalizmus”-kritikáját, miszerint hiába törünk lándzsát a multikulturalizmus mellett, mindig is „unikulturalisták” fogunk maradni: a pluralizmus jegyében nem tűrjük el azt, ami nem pluralista, s emiatt szerinte nem is létezik semmiféle multikulturalizmus. <sup>16</sup> A kortárs szlovén bölcsele, Dean Komel a „multikulturalizmust” a globális politika stratégiájaként elmarasztalja az európai interkulturalitás fogalmával szemben. Fenomenológiai különbségtételében a multikulturalizmus a történelem vége ideológiájának szócsöve, eszerint a másikkal nem lehet beszélni, mert nincs különbség a kettő között, tehát a sok kultúrájú, történelmi múltú Európáról sem beszélhetünk. Ezért fontos az interkulturális dialógus:

Amikor az interkulturális értelem meghatározásának szükségéről és szükségességéről beszélünk, akkor nem valamelyik világi kultúrát és annak központi szerepét hangsúlyozzuk, hanem a *világ* kultúrájáról beszélünk, amely a maga középpontjában beszédben lévő kultúráként nyílik meg. <sup>17</sup>

Fish és Žizek, illetve Komel is az amerikai kultúráközi helyzet kritikai beszédmódját (vö. kánonvita) bírálják. Bajos lenne azt állítani, miként azt Virág teszi, hogy a symposionisták tisztában lettek volna ezekkel a kései értelmezésekkel. A symposionisták nem a nyugati demokráciákat, multikulturalizmusokat, hanem a saját kulturális helyzetüket értelmezték.

Hasonló ellentmondásos eredményre jutunk, amennyiben az *Új Symposion* beszédmódját a manapság divatos fogalomra, a *posztkolonializmusra* szűkítjük le. A sok hasonló vonás mellett itt is számos különbséget fedezhetünk fel. A két beszédmódot mindenféleképp rokonítja a kulturális idegenség problémája, ám nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a különbséget, amely a más típusú földrajzi, történelmi, irodalmi szituációból adódik. Az egyik legszembetűnőbb eltérés az, hogy a posztkoloniális szerzők elsősorban posztkoloniális angol, pontosabban a saját mellett az idegen gyarmatosító hatalom átszínezett nyelvén írnak:

<sup>15</sup> „And of course, the ideal form of ideology of this global capitalism is multiculturalism, the attitude which, from a kind of empty global position, treats *each* local culture as the colonizer treats colonized people – as »natives« whose *mores* are to be carefully studied and »respected.«” Slavoj ŽIŽEK, *The Ticklish Subject*, London–New York, Verso, 2000, 216.

<sup>16</sup> Vö. Stanley FISH, *Butik-multikulturalizmus, avagy miért képtelenek a liberálisok a gyűlölet beszédéről gondolkodni*, ford. Farkas Zsolt, in *Lette*, 2000/31.

<sup>17</sup> „Ko govorimo o nujnosti konstituiranja interkulturnega smisla, ne zagovarjamo te ali one svetovne kulture in njene centralne vloge, marveč se pogovarjamo o kulturi sveta, ki se v svoji sredini odpira kot kultura v pogovoru.” Dean KOMEL, *Multikulturalnost in interkulturalnost – neko fenomenološko razlikovanje*, in *Nova Revija*, 2007/3, 52.

Olyan nyelvben kell közvetíteni a saját szellemiséget, amely nem a saját nyelv. [...] Az »idegen« szót használtam, noha az angol valójában nem idegen nyelv számunkra. Ez az intellektuális sminkünk nyelve – mint korábban a szanszkrit vagy a perzsa –, de nem az érzelmi sminkünk nyelve. Mi mindannyian ösztönösen kétnyelvűek vagyunk, sokan közülünk saját nyelven és angolul írnak. [...] Kifejezési módszerünknek ennél fogva egy olyan dialektusnak kell lennie, amely egy napon olyan megkülönböztető erővel fog bírni, mint az ír vagy az amerikai.<sup>18</sup>

Az *Új Symposion* szerzői a posztkolonialisakhoz képest magyarul, vagyis anyanyelvükön írnak. Akkor is, ha ez a magyar nyelv nem teljesen egyforma a magyarországi magyarral, akkor is, ha elvétve akadtak olyan kísérletek, hogy a többségi, „szerbhorvát” kultúra nyelvén írjanak. A symposionisták nyelve nem a gyarmatosító kultúra egyik változata, hanem a több kultúra keresztemetszetében kialakuló „kentaur-léttapasztalat” (anya)nyelve. Domonkos és Tolnai kortársa, az *Új Symposion* szintén első generációjához tartozó Végel László a következőképpen jellemzi ezt a nyelvhasználatot:

Minden egyes szóban van egy rejtett dimenzió, amely előtt tanácstalanul állsz, a megnevezés lehetetlenségét bonyolult kerülőutakkal hidalod át. Így lettél a közvetettség, az önreflexió mártírja. [...] Nem pusztá önvédelem ez. A két nyelv – akaratod ellenére – téged is megkettőz, s mindez visszahat anyanyelvi gesztusaidra.<sup>19</sup>

A multikulturalizmus és a posztkolonializmus fogalmait kicselezve talán helyesebb lenne Tolnai Ottó *delta*-metaforájából kiindulni: „[...] a delta a határszituációnak megfelelő valami. [...] A delta folyó és tenger is, de a folyón túl és innen is. A folyó az út. A delta az úton a FORRÁS, a forrás megismétlése, állandó lehetőségessége.”<sup>20</sup> Csányi Erzsébet a következő módon értelmezi Tolnai metaforáját: „A delta gyűjtőmedencéje az Én és a Másik, az otthon és az idegen, a kicsi és a nagy, a forrás és a cél, a periféria és a centrum, a marginalitás-minoritás és a dominancia közti ingalétnek.”<sup>21</sup> Tolnai nyomán Thomka Beáta is *delta-térnek* nevezi a Vajda-

<sup>18</sup> „One has to convey in a language that is not one’s own the spirit is one’s own. [...] I use the word »alien«, yet English is not really alien language to us. It is the language of our intellectual make-up – like Sanskrit or Persian was before – but not of our emotional make-up. We are all instinctively bilingual, many of us writing in our own language and in English. [...] Our method of expression therefore has to be dialect which will some day prove to be as distinctive and colorful as the Irish or the American.” Az indiai származású Raja Raot Dennis Walder idézi *Post-colonial Literatures in English* című művében (Oxford, Blackwell Publishers, 1998, 43).

<sup>19</sup> VÉGEL László, *Kisebbségi elégia*, in Uő, *Hontalan esszék*, Pécs, Jelenkor, 2003, 37.

<sup>20</sup> TOLNAI Ottó, *Delta III*, in *Új Symposion*, 1971/59, 2.

<sup>21</sup> CSÁNYI Erzsébet, *Vajdaság: az átalakulás tégelye*, in *konTEXTUS KÖNYVEK*, I, szerk. CSÁNYI Erzsébet, Újvidék, Bölcsészettudományi Kar, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007, 53.

ság kulturális környezetét: „E helyen nem, másutt Vajdaságra mint olyan imaginárius régióra reflektál, amely a kulturális, szellemi értékek és áramlatok áteresztő, befogadó, magába ömlesztő közege. Kultúrák, égtájak, civilizációk kereszteződésében álló virtuális kapu.”<sup>22</sup> Tolnai szerint Domonkos István és a korai symposionisták erre a köztességre, az ide-oda „hintázására” reflektálnak, a kultúrák, identitások közti állapotról, hol minden lehetséges, semmi sem állandó a folytonos ide-oda mozgáson kívül.

### *A másik nyelv feszültsége*

Miben különbözik a symposionista szerzők irodalmi nyelve a magyarországi magyar szerzőkétől? Nem csupán abban, hogy szerb, horvát, szlovén stb. szavakat tartalmaz, hanem poétikai értelemben is felfedezhetünk alapvető másságot, ami az *idegen sajátként* való megtapasztalásából adódik. Az *idegen* itt azért áll szoros rokonságban a *sajáttal*, mert a Jugoszlávia nevű konstrukció lehetővé tette a különböző nemzetek együttélésének ideológiai feltételeit: az államalkotó nemzetiségek és nemzetek hivatalosan egyenrangúak (a vezetői pozíciók birtoklásában azonban más volt a helyzet). Vagyis a másik nemzeti identitása ideológiai értelemben nem képezett akadályt abban, hogy az ország állampolgárai jugoszlávnak tartsák önmagukat és egymást. Ugyanakkor a symposionisták irodalmi érdeklődését mégsem a jugoszláv politikai elkötelezettség határozta meg. Már a lap mellékletes korában észrevehető, milyen exjugoszláv irodalmi munkák iránt érdeklődnek. Ez leginkább a műfordítás terén mutatkozott meg. Tehát itt nem pusztán passzív befogadásról beszélhetünk, hanem egy olyan aktív olvasásról, amely többek között műfordításokat eredményezett. Ez a műfordítói gyakorlat ugyanakkor nem a kommunista rezsimet élte, hanem a kultúrák közti szituáció lehetőségeinek kiaknázását tette lehetővé. Bekapcsolódást a kortársi világirodalmi áramlatokba, mivel abban az időben a jugoszláv kulturális légkör jóval nyitottabb volt például a magyarországinál. Ilia Mihály, az *Új Symposion*hoz, illetve az akkori vajdasági magyar irodalomhoz mérve a magyarországi kulturális légkört, a következőket állítja:

Bori nem iktatható ki a vajdasági magyar irodalomból és az egész magyar irodalomtörténetből sem. Az, amit az avantgárddal csinált, kaput nyitogatott az ottani fiataloknak: hogy nem Budapest adja meg a kánont, hanem a mi ízlésünk, a mi tájékozódásunk szerint értékelünk. Ezenkívül pedig ne felejtjük el, hogy a vajdasági, illetve ahogy használtuk: a jugoszláviai magyar irodalom hallatlan intenzitással fogadta be a szerb irodalommal együtt a szerb irodalmi orientációt. Sokfelét, nagyon gazdag volt, és ha ez nem lett volna, a magyar irodalom is más-

---

<sup>22</sup> THOMKA Beáta, *Egy Tolnai-metafora visszavezetése*, in *i. m.*, 11.

képp alakul. [...] Minden le volt fordítva, és ők gyorsan reflektáltak erre. Magyarországon még 1957 után is nagyon erős volt a lezártság, főleg Nyugat felé, de talán inkább mindenfelé. Keletre is: a legjobb oroszok nem voltak lefordítva.<sup>23</sup>

A symposionisták kultúraszemlélete többek között ebben különbözött a vidékieségbe, szűklátókörű regionalitásba temetkezett vajdasági magyar irodalmi körökétől, melyek szerint az irodalmi munka értékét nem az esztétika, hanem a származás adja. A symposionisták a délszlávokon keresztül kiszélesítették látókörüket. Műfordítói gyakorlatuk ugyanakkor nem pusztán aktív befogadásként manifesztálódott: megtermékenyítette saját irodalmi munkásságukat is. Az *Új Symposion* hatás- és hagyománytörténetéhez a magyar mellett mindenképpen hozzájárult a délszláv kulturális élet is.

A symposionisták magyar nyelve tehát elképzelhetetlen a *saját idegensége* nélkül. Ezzel összefüggésben állítja az egykori sympós Végel László, hogy „a kisebbségi író nyelve szükségszerűen hordozza magában a másságot és az idegenséget”.<sup>24</sup> Tolnai Ottó, Domonkos István, Ladik Katalin, Végel László, Fenyvesi Ottó, Sziveri János és mások szövegei mind reflektálnak a nyelvvesztés problémájára (az eredeti anyanyelv, a magyar átalakul) és az új nyelv megalkotására, amit kultúraközi nyelvnek tekinthetünk (Deleuze-Guattari). Ebben az értelemben az *Új Symposion* különbséget tesz a sztenderd irodalmi magyar és a symposionista kultúraközi nyelv között. Emiatt az *Új Symposion* szerzői számára a kisebbség, a kisebbségi irodalom kérdése nem a nemzeti önkép konzerválásának kísérlete a fennmaradás jegyében. Náluk ez inkább a nyelvi re- és deterritorializáció (Deleuze-Guattari) problémája,<sup>25</sup> a kisebbségi léttapasztalat és a derridai értelemben vett anyanyelvi idegenség filozófiai, poétikai elgondolása.

### *prevodi trajanja*

Természetesen nem állíthatjuk azt, hogy mindegyik symposionista szerző egyformán viszonyult a kisebbségi léttapasztalat és a kulturális fordítás kérdéséhez. Most csupán egy reprezentatív symposionista szerzőről szólnék: Domonkos Istvánról. Azért tarthatjuk reprezentatív szerzőnek, mert a lap szerkesztőjeként szinte mindegyik symposionista írói gyakorlatban jelen volt: költeményeket, prózát, esszét írt, horvátból, szerbből, németből és svédből fordított, s később mások is fordítottak műveiből szerb (horvátra).<sup>26</sup> Saját generációjának legmarkánsabb alkotója, amit

<sup>23</sup> „Nem élhet az ember haragban...”. Brassai Zoltán beszélgetése Ilia Mihálllyal, in *Ex Symposion*, 2007/59, 23.

<sup>24</sup> VÉGEL László, *Gyökerek az idegenségben. Peremvidék – kisebbség – irodalom*, in *Forrás*, 2003/11, 53.

<sup>25</sup> VÖ. VIRÁG, *Minoritás és marginalitás*, in *Uő, i. m.*, 11–23.

<sup>26</sup> *Ja biti*, prev. Judita ŠALGO, Matica SRPSKA, Novi Sad, 1973; *Havarija*, prev. Judita ŠALGO, Beograd, Prosveta, 1987. Emellett Danilo Kiš szintén fordított egy verset Domonkostól.

műveinek gazdag recepciója is bizonyít. A rizomatikus nyelv tapasztalatát nem pusztán magyar nyelven, hanem a *másik* nyelvén is megszólaltatta: erről tanúskodik a szerb(horvát) nyelven írott könyve, a *prevodi trajanja* (1970). Végül megérkezett Mallarmé tökéletes költeményéig, az üres lapig, a költészet rimbaud-i megvetéséig, a hallgatás esztétikájáig.

Amennyiben szemügyre vesszük Domonkos István műfordítói gyakorlatát, látni fogjuk, hogy nem misszionárius módon dolgozott. Leginkább azokat a műveket tolmácsolta magyarra, amelyek közel álltak a saját szerzői poétikájához. Ebből a szempontból talán nem véletlen, hogy többnyire verseket fordított (pl. Miloš Crnjanski, Branimir Miljković, Ivan Slamnig, Slavko Mihalić, Danijel Dragojević). Joyce, Beckett, Pound, Eliot stb. nyelvi polifóniájához hasonlóan Domonkos már a korai műveiben játszott a nyelvi montázs technikájával, elbeszéléseiben is gyakran idézett délszláv nyelvi megnyilatkozásokat (lásd az 1972-es *Hangok* című írását). Ezzel Domonkos művei a közép-európai plurális nyelvszemléletű irodalmakhoz is kapcsolódnak, akkor is, ha miként azt Fried István állítja: „Nem tagadhatjuk, hogy az ezzel a folyamattal ellentétes irányok jóval erőteljesebben érvényesültek Kelet-Közép-Európában és annak irodalmaiban.”<sup>27</sup>

Domonkos nyelvi kísérletezése végül oda vezetett, hogy számára a nyelv, pontosabban az anyanyelv nem a heideggeri értelemben vett lét háza, hanem éppen ennek hiánya. Ezt a hiány-poétikát legkövetkezetesebben a vendégmunkás nyelven írott, legtöbbször idézett *Kormányeltörésben* (1971) című költeményében vitte végig. Itt a gasztabeiteri nyelvhasználat válik a világ élményévé. Egy idegen világé, melyben a szavak a hibás nyelv törmelékei. Kulcsár-Szabó Zoltán szerint a vers „»költőietlensége« éppen azt mutathatja meg, hogy a költészet nem lehet az emberiség anyanyelve, illetve – talán pontosabban – nem anyanyelve az emberiségnek”.<sup>28</sup> Ezt azonban megelőzte a másik nyelv kibérlése, a szerb nyelvű költemények megírása. Domonkos *prevodi trajanja* című könyve – miként azt Bányai János is kiemeli – nehezen fordítható le magyarra. A szerb(horvát) *trajanje* szó egyszerre jelöl szavatosságot, léttartamot, időtartamot, létezést, míg a *prevodi* egyszerűbb: fordítások. Tehát a kettő együtt: léttartam/létezés/időtartam-fordítások. A fordítás szó itt nem csak metaforikusan utal az idegenségre: Domonkos szerb nyelvű kötete nagyjából észrevétlenül maradt mind a magyar, mind a szerb irodalmi recepció részéről. Egyedül az egykori szerkesztőtárs, Bányai János írt róla, 29 év után (első megjelenés: Híd, 2000/8), aki a következőképpen értelmezi Domonkos könyvét: „Szerb versek a szerb költészeti hagyományon kívül – ez Domonkos István létezés-fordításainak poétikailag megkülönböztető jegye.”<sup>29</sup> Persze, kérdéses, hogy milyen szláv nyelven írt Domonkos: szerbül vagy szerbhorvátul? A kötet végén,

<sup>27</sup> FRIED István, *Kétnyelvűség, kettős kulturáltság Kelet-Közép-Európában*, in *Uő, Írók, művek, irányok*, Szeged, Tiszatáj könyvek, 2002, 161.

<sup>28</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség. Domonkos István: Kormányeltörésben*, in *Tiszatáj*, 2006/4, 92.

<sup>29</sup> BÁNYAI János, *Létezés-fordítások*, in *Uő, Egyre kevesebb talán*, Újvidék, Forum, 2003, 159.

a tartalomjegyzék alatt az áll, hogy „a szerző szerbhorvátul írta a verseit”. Annak idején a hivatalos irodalmi nyelv szerbhorvát, illetve horvátszerb volt. Amennyiben pusztán nyelvi szempontból nézzük, akkor azt mondhatjuk, hogy Domonkos szerbül írta a verseit, akkor is, ha a kötet nyelvezete szokatlanul hangzik a szerb olvasó számára, időnként magyaros a mondatszerkesztése. Viszont, ha az akkori szövegkörnyezetet vesszük figyelembe, akkor az exjugoszláv „szerbhorvát” költészeti hagyományba ágyazódik a kötet, afféle idegen testként, függetlenül attól, hogy Bányai szerint kívül áll rajta. Ez a kívülállás adja meg a kötet idegenség-tapasztalatát, amire a címbe felvett fordítás szó is utal. A létezés ebben az esetben a folytonos fordítás állapota, állandó szembesülés a lehetetlen feladattal, a végső kudarccal. A másik s ezáltal önmagunk teljes megismerhetőségének kudarcával. A kötet – a címet leszámítva – nem utal közvetlenül erre az episztemológiai és ontológiai csődre. Talán csak a szerb avantgárd költőnek és írónak, a szinte mindenféle izmusban szintetikus alkoto<sup>30</sup> Rastko Petrovićnak (1898–1949) ajánlott *i tako uvek reka nosi jedan leš...* (s így a folyó mindig hullát hord...) című költemény hozható közvetlen összefüggésbe a kudarccal. Itt a lírai alany többek között arról szól, hogy lehetetlen követni Petrović extázisát: „i duša... / i telo / i reči moje / i muzika ova / iz komšiluka / i ne pomaže / pratiti te / tom ek-stazom”<sup>31</sup> (szó szerint: és a lélek... / és a test / és a szavaim / és ez a zene / a szomszédságból / nem segít / követni téged / abban az extázisban). A költeményben többször visszatér a „nem segít” kifejezés, mintegy utalva a kudarcra. Domonkos itt az *O trenju između duše i tela* című, 1920-as petrovići költeményt írja tovább, mely tagadja a dolgok közvetlen és egynemű megnevezhetőségét, s csupán a köztes létállapot kifejezését tekinti megverselhetőnek: „To nije velika šuma koja šumori, / Ni široke poljane koje se smeju, / Tiha je reka ovo između pustih obala!”<sup>32</sup> (Ez nem a nagy erdő, amely susog / Sem a tágas mezők, amelyek nevetnek, / Csendes folyó ez a puszta partok között!) Már a vers címe utal a köztes állapotra: *A lélek és test közti surlódásról*. Domonkos lírai alanya átveszi ugyan Rastko Petrović avantgárd versbeszédének szimultaneitását, asszociatív építkezését, szokatlan képzettársítását, ám folyton azzal szembesül, hogy lehetetlen követni a szavakba vetett petrovići hitet, extázist.

Domonkos magyaros mondatszerkesztései párhuzamba állíthatóak Petrović „szabad versbeszéd” fogalmával, mely nem veszi figyelembe a nyelvtani szabályo-

<sup>30</sup> Vö. Gojko TEŠIĆ, *Na grobnom kamenu srpske avangarde (Delo Rastka Petrovića u polemičkom kontekstu)*, in *Otkrivanje drugog neba: Rastko Petrović*. Zbornik, Uredili: Mihajlo Pantić i Olivera Stošić, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2003.

<sup>31</sup> István DOMONKOŠ, *prevodi trajanja*, novi sad, tribina mladih, 1970, 11–12. (Az egész kötet kisbetűvel van írva, leszámítva Rastko Petrović nevét. Mintha ez a kisbetűs megoldás is jelezné: Domonkos csak vendég a másik nyelvben, nem otthonosan mozog benne.)

<sup>32</sup> In Rastko PETROVIĆ, *Sabrane pesme*, Izbor i predgovor: Svetlana VELMAR-JANKOVIĆ, Beograd, Srpska Književna Zadruga, 1989, 57.



kat, a tudattalan áramlásnak, az automatikus versbeszédnek engedelmessé válik. Svetlana Velmar-Janković a következőképpen értelmezi Petrović agrammatikus versbeszédét:

Viszont a legnagyobb költői erő pillanataiban Rastko Petrović nem volt hajlandó tudomásul venni semmiféle mondatmintát, ahogyan nem volt hajlandó elismerni semmiféle szabályt sem. Arra vágyott, hogy megvalósítsa a tiszta lázadást a költői beszédben, amely újfajta tudattípust képes kifejezni, a »felébredtet«.<sup>33</sup>

Velmar-Janković szerint ez az új tudattípus a extázissal kapcsolatos: „Az első, hogy arról a valóságról van szó, mely a nem-valóság extázisából áll, ahogyan a valóság extázisából is, a másik pedig, hogy a valóság *e kimondott* részének megfelelő formával kell rendelkeznie.”<sup>34</sup> A versírás testi aktus, az extázis lejegyzésére hivatott életfunkció. Hogy ezt elérje, Petrović állandóan váltogatta a versbeszéd nézőpontjait, idő- és térkoordinátáit, elbizonytalanítván ezzel az olvasói pozíciókat is.<sup>35</sup>

A petrovići agrammatikusság szempontjából Domonkos nem rontott szerb(horvát) nyelven, hanem kísérleti szerb(horvát) nyelven írta meg költeményét. Ugyanakkor nála az extázis nem olyan egyértelmű, mert az extázis szót kettébontja a szerbben: ek-staza. A staza ’ösvény’-t jelent, egy olyan utat, amin végig lehet járni. Számára azonban ez elveszett, ami a költemény töredékes, végig nem mondott mondataiban is megmutatkozik. Már maga a szerb szó bontása is arra utal: a szónak nincs meg az az egy jelentése, amiben extatikusan hinni lehet. Az idegenség léttapasztalata nyíltan is megfogalmazódik a versben: „i ne pomaže / vraćati se sam / niotkuda / i sedeti neprozvan / ni od sebe / u praznoj sobi / i prosuti seme / dovoljno / za poemu neku”<sup>36</sup> (és nem segít / visszatérni egyedül / sehonnan / és megszólítatlanul / önmagamtól is / az üres szobában / és szétszórni a magvakat / melyek elegendőek / egy poémára). Domonkos Petrović-átíratának egyik tanúsága az, hogy az avantgárd költő extatikus létérzékelése nem lehetséges sem a szerb, sem a magyar nyelvben. A lét extázisa nyelven túli, s minden olyan kísérlet, hogy nyelvivé tegyük, kudarcra ítéltetett. A domonkosi életműben gyakori a szavakkal szembeni gyanú, ez már az első, *Rátka* (1963) című kötetében is megnyilvánul, az *Áthúzott versek* (1971) címűben viszont koncepcióvá alakul, amit legjobban a

<sup>33</sup> „Ali, u trenucima svoje najveće pesničke snage Rastko Petrović nije hteo da zna ni za kakve obrasce, kao što nije hteo da prizna ama baš nikakva pravila. Žudeo je da ostvari čistu pobunu u pesničkom jeziku kojom će moći iskazivati jedan novi tip svesti, one »probudene«.” Svetlana VELMAR-JANKOVIĆ, *O Rastku Petroviću, pesniku*, in PETROVIĆ, *i. m.*, XXXVI.

<sup>34</sup> „Prvo, da je u pitanju ona stvarnost što je sva od ekstaze ne-stvarnosti koliko i od stvarnosti ekstaze i, drugo, da taj *iskazani* deo stvarnosti mora imati oblik koji mu odgovara.” PETROVIĆ, *i. m.*, XXXVI–XXXVIII.

<sup>35</sup> Erről bővebben lásd: Radivoje MIKIĆ, *Pesnički postupak*, Beograd, Narodna Knjiga/Alfa, 1999, 24–45.

<sup>36</sup> Domonkoš, *i. m.*, 12.

*Kormányeltörésben* című költemény tükröz. A szerb(horvát) nyelven írott kötet tehát a kettő között helyezkedik el. A *prevodi trajanja* tartalmazza mindkét pólus poétikai elgondolásait, azzal, hogy halványabb benne az *Áthúzott versek*re jellemző ironia, ritkább a hétköznapi, a banális szituáció megverselése. Ezzel szemben sokkal erősebb az elégikus hangnem, az egzisztenciális és szerelmi kérdések sejtelmes körbejárása. A három kötetben közös a metanarratív poétikai megoldások használata. Ám míg ez a *Rátkában* csak néhány szövegben mutatkozik meg közvetlenül, addig az *Áthúzott versek*ben már a címmel jelezve van. A kettő közötti állapot tehát idegen nyelven szólal meg, *saját idegen* nyelven. Bányai a *prevodi trajanja* című könyvet a következő módon értelmezi a domonkosi életműben: „A »fordítás« Domonkos István szerb(horvát) nyelven írott verseiben az idegenség nyelvi megtapasztalása. A *Kormányeltörésben* a nyelv »fordítás« (nyelvváltás) előtti állapota és helyzete.”<sup>37</sup> Az átmenetet az is jelzi, hogy az *Áthúzott versek* kiki-ciklusának néhány darabja a *prevodi trajanjából* származik, pontosabban átköltés formájában ismerünk rájuk. Átmeneti versek az áthúzás felé. Domonkos valóban áthúzza néhány versét: szerbből magyar köntösbe öltözteti őket.

### *Kiki átlényegülése*

A domonkosi kiki-versek felvetik az önfordítás problémáját. Honnan tudhatjuk, hogy melyik nyelvről melyikre történt a fordítás? Onnan, hogy Domonkos először az *Új Symposion* 1967/29–30-as számában közölte a kiki-verseket, köztük azokat is, amelyeket a szerb(horvát) könyvében átdolgozott: *A költőkről; Az életről és halálról; A szerelmesekről*. Később, az 1971-es *Áthúzott versek*ben a szerző az egész ciklust változatlanul hozta le, csupán egy gépelési hibával. *A szerelmesekről* című költeményben „minta” helyett „mintha” áll: „nyújtózó mintha a szőnyegen”.<sup>38</sup> A kiki-versek szerb(horvát) változataiban a montparnasse-i avantgárd műzsa újabb „átlényegülésen” esett át. A. C. Danto megjegyzi: „A metaforikus átlényegülés struktúrájának egyik jellemzője, hogy az alany mindvégig megőrzi identitását, és mint olyat ismerjük fel.”<sup>39</sup> A szerb(horvát) változatokban *kiki* neve sehol sincs megemlítve. A magyarban a név a megszólított másik kilétére is utal: értelmezhetjük úgy, hogy bárki lehet, ki-ki, de kérdésként is funkcionál, ki az a másik, aki vagy ami nélkül nincs dialógus, kommunikáció, nincs vers. Ugyanakkor a *kiki* név utalhat az egykori jugoszláv karamellás cukorkára is, melynek szlogenje: „Bilo kuda, Ki-ki svuda” (Akárhol vagy, Ki-ki ott van). S valóban, a kiki-versekben, mindenütt ott a *kiki*, akár megnevezetten, akár a hallgató másikként, akihez a versbeszélő szól. Elképzelhető, hogy ez a név azért nem szerepel a szerb(horvátban),

<sup>37</sup> BÁNYAI, i. m., 160.

<sup>38</sup> In, DOMONKOS István, *Áthúzott versek*, Újvidék, Forum, 1971, 31 (Symposion könyvek, 31).

<sup>39</sup> A.C. DANTO, *A közbély színeváltozása*, ford. Sajó Sándor, [http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/danto\\_kozhely\\_7.pdf](http://esztetika.elte.hu/segedanyagok/danto_kozhely_7.pdf)

mert szerbül a *kiki* nem hordoz a cukorkán kívül más konnotációs lehetőséget. Amennyiben a személyiségre vonatkozó kérdést szeretnénk kihallani, akkor szerb (horvátul) a *kiki koko*-ra módosulna.

A három domonkosi költemény közül *A költőről* tér el leginkább a szerb (horvátban). Már a cím is halványan utal az eredetire: *među pesnicima grada* (a város költői között). Csupán az első sor hasonlít, azzal, hogy a *kiki* hiányzik: „leže tako na suncu”<sup>40</sup> (így hevernek a napon). A magyar változatban: „kiki a napon hevernek”. A szerb (horvát) vers többi része azonban teljes mértékben eltér. A másik két költemény viszonylag egyezik, címben is, azzal, hogy sehol sincs megemlítve *kiki*. A műzsára való utalás egyedül talán az *o životu i o smrti* (magyarul: *Az életről és halálról*) című költemény utal, de ott sem nevezi meg, hanem *szerelmemnek* hívja: „ljubavi ti dobro poznaješ / one koji govore: smrt” (szerelmem te jól ismered / azokat akik azt mondják: halál). A magyar változatban: „kiki ti jól ismeritek / azokat akik azt mondják: halál”.<sup>41</sup> (*Kiki* kiléte itt tovább bonyolódik azzal, hogy többes számú személyes névmás, a „ti” járul hozzá. Lehet, hogy *kiki* nem egy, hanem több személy?) A *szerelmesekről* című költemény szintén nem említi *kikit*, s ezzel elmarad a belső, megválaszolatlan dialógus-játék is: az „egyikük kiki a múltban előre” sor (15) szerb (horvátul): „jedan od njih / u dubokoj prošlosti” (egyikük / mély múltban). Magyarban az *egyikük-re* azonnal ott a kérdés lehetősége: ki-ki? A szerb (horvátban) ez módosul, a nyelvi játékoság elmarad. További lényeges különbség a záróstrófaiban mutatható ki. A magyar változatban ez így szól: „csónakba szállt / s evezett egész éjen át / az ég és víz közé szorultán” (15). A szerb (horvátban): „u barku je seo / i veslao celo popodne / celo veče je veslao / veslao je celu noć / al’ kraja nije bilo / niti vodi / niti nebesima” (bárkába ült / és egész délután evezett / egész este evezett / evezett egész éjjel / de nem volt vége / sem a víznek / sem az egeknek). A magyar változat közvetlenül utal a köztes állapotra, a szerb (horvátban) viszont csak érzékeltetve van a petkovići, metafizikai „súrlódás” a pólusok között.

Mindezek után felvetődik a kérdés: melyik kiki-vers az eredeti? Melyik a másolat? Hasonló kérdések fogalmazódnak meg Samuel Beckett recepciójában a szerző „önfordításai” kapcsán. Beckett is, akárcsak Domonkos, alapvetően két nyelven írt, néhány művét maga fordította franciáról angolra és fordítva. Lance St. John Buttler szerint Beckett önfordításai „a nyelvek radikális összehasonlíthatatlanságából fakadnak.”<sup>42</sup> Szerinte ez inkább a fordítás lehetetlenségére, semmint szerzői intencióra mutat rá. Steven Connor a *Mercier et Camier* angol nyelvű fordítása kapcsán megjegyzi, hogy Beckett önfordítása az önisméltésre mint szubjektum-rekonstruáló mozzanatra hívja fel a figyelmet. Szerinte mindkét szó-

<sup>40</sup> DOMONKOS, *i. m.*, 9.

<sup>41</sup> DOMONKOS István, *Az életről és halálról*, in Új Symposion, 1967/29–30, 15.

<sup>42</sup> „the radical incommensurability of languages”, Lance St. John BUTTLER, *Two Darks: A Solution to the Problem of Beckett’s Bilingualism*, in Samuel Beckett Today/Aujourd’hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue, 1994/3, 115.

veget, az eredetit és a másolatot is véglegesnek tekinthetjük: „Mindegyik a másik változatává válik, s csak a másik szövegtől való különbség értékeként fogható fel.”<sup>43</sup> Hasonlóképpen fogalmazhatunk Domonkos kiki-versei kapcsán is: egyik sem, illetve mindegyik eredeti. A másiktól való különbség teszi lehetővé az önálló, de megkettőzött műként való felfogásukat. Ezért, amint azt Danto kapcsán már említettük, itt a fordítás nem változtatta meg, hanem metaforikusan átlényegítette az eredeti művet egy másik eredetivé, amiben felismerhetőek az előző darab nyomai.

Ugyanakkor a symposionisták közül nemcsak Domonkos kísérletezett szerb (horvát) nyelvű szövegekkel. Nála jóval korábban Ladik Katalin írt szerb (horvát) költeményeket, illetve jóval később Tolnai Ottónak is született egy szerb (horvát) könyve, a *Krik ruže* (A rózsza sikolya, 1988). Ám egyikük sem tematizálta nyíltan a nyelvváltás kérdését úgy, mint Domonkos, miszerint a létezés nyelvi fordítása a lehetetlennel szembesít. Derrida szavaival: „Fordítás egy még nem létező és soha nem leendő nyelvről, egy a megérkezéskor adott nyelvre.”<sup>44</sup> Domonkos szerb (horvát) nyelve nem szerb (horvát) nyelv, nem azonos önmaga hagyományával. Ez a nyelv soha nem létezett, mert Domonkos alkotása. Az idegenség tapasztalatának kettős nyelve. A kultúráköziség állapotának domonkosi érzékenysége nyilvánul meg benne. Az identitás itt mindig a másik nyelv árnyékában fogalmazódik meg: a szerb (horvát) szintaxisban érezni a magyar nyelv jelenlétét. Domonkos helyzete persze különbözik a franciára kényszerülő, maghrebi és szefard zsidó származású Derridától. Domonkos beszélhetett az anyanyelvén. Ám ez az anyanyelv több kultúra közvetlen közelében létezett. S ez a szoros együttélés nyomot hagyott benne. A másik megtapasztalásából pedig egyetemes idegenségélmény lett: a létezés metaforája. Domonkosnál a létezés, akárcsak Derridánál a fordítás: „a lehetetlen másik neve”.<sup>45</sup> Domonkos nyelvváltása mintha azt jelezné, ahogyan Rilkének válaszott hazái, úgy Domonkosnak választott „anyanyelvei” vannak. És egyik választott „anyanyelv” sem képes a petrovići létezés extatikus teljességének maradéktalan kifejezésére. Minden anyanyelv fordítása önmagának, s csupán árnyéka ennek a soha ki nem mondott egyetemes állapotnak.

A francia Henri Meschonnic azt állítja, hogy:

Tekintettel arra, hogy a fordítások nem szavakat és mondatokat, hanem műveket, beszédmódokat fordítanak, mondhatjuk, hogy azok a nyelv (langage) és az irodalom interaktivitásának a helyei, annak az irodalomnak, amelyet csak

<sup>43</sup> „Each becomes merely a version of the other, and is apprehensible as itself only by virtue of its differences from the other text.” Steven CONNOR, „Traduttore, traditore”: Samuel Beckett's translation of *Mercier et Camier*, in *Journal of Beckett Studies*, 1989/11–12, <http://www.english.fsu.edu/jobs/Indices.html>

<sup>44</sup> Jacques DERRIDA, *A másik egy nyelvűsége*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 1997, 110.

<sup>45</sup> DERRIDA, *i. m.*, 94.

a gyakorlatból született koncepciók képesek felismerni és vizsgálni, nem mint kijelentéseket, hanem mint kifejeződéseket. Erről nem tanúskodnak sem az »összehasonlító stilisztikai«, sem a pszichológiai leírások.<sup>46</sup>

Amennyiben a fordítást az irodalommal, illetve annak beszédmódjaival való interakcióként fogjuk fel, akkor levonhatjuk a következtetést: Domonkos István műfordítói gyakorlata egy befogadástörténetre mutat rá, az exjugoszláv irodalmak kreatív befogadástörténetére. Amennyire fontos ez a délszláv, olyannyira fontos mindez az egyetemes magyar irodalom számára is. Ilyen értelemben a műfordítás a másik, az idegen értelmezésének egyik módjaként tételeződik. Ezzel függ össze a magyar irodalom egyik legtermékenyebb műfordítójának, Sava Babićnak a meglátása is: „A műfordítót olvasóként kell értelmezni, aki miután elolvasta, visszatér az adott műhöz.”<sup>47</sup> Emiatt gondolom úgy, hogy érdemes időnként visszatérni egy-egy elfeledett kötethez. Mert akárcsak Domonkos esetében: rejtett gyöngyökre bukkanhatunk. Ne hagyjuk őket az idő rőfögő malacaira.

---

<sup>46</sup> „Budući da prijevodi ne prevode ni riječi ni rečenice, već djela, diskurze, one su mjesto interakcija jezika (langage) i književnosti koju samo koncepti proizišli iz prakse mogu prepoznati i analizirati, ne kao iskaze već kao iskazivanje. O čemu ne svjedoče ni recepti »komparativne stilistike« jezika, ni psihološki opisi.” *Tema*, prev. Brankica RADIĆ, Zagreb, 2004/5–6, 98–99.

<sup>47</sup> „Prevodioca uvek treba shvatiti kao čitaoca koji se i posle čitanja vraća određenom delu.” Sava BABIĆ, *Radionica i argumentum. Između prevoda i originala*, kézirat.

SAMU JÁNOS VILMOS

A határ/felület ingadozó erőterei

(elbeszélni, keretezni egy képet)

Aztán végül némi vesződség árán elérkezünk a *helyhez*, amely ezen a ponton még nem tériesülés (espacement), a szemiotikainak átmeneti regisztere, jelentésváltozást generáló pre- és/vagy posztverbálisnak tételezett elkülönülő elméleti szerkesztmény, hanem egyszerűen csak *lokáció*, földrajzi értelemben vett kiterjedés, ahol adott esetben valamiféle kultúra is föllelhet, ahol kulturális objektivációkra meg azok feltételrendszerére bukkanhat a szabadon megválasztott vizsgálódás.

Hovatovább ismét a Delta paratérnek nevezett, limeszen túli, valamelyest vulgárisabban: *vajdasági* égaljhoz érkezünk majd, az ikonicitás *digitális-fragmentált* és a verbális kód *alfabetikus-narratív* diszkurzusai felől, azonban az érkezést valami sokkal átfogóbb, megkerülhetetlenebb és nehezebben kezelhető előzné meg, a befogadás és föllelhetőség feltétele és türelmének próbája is egyben, a kommunikáció prototípusa, egy médium. A vajdasági Szabadkától nagyjából negyven kilométerre, délnyugati irányban fekvő Bácskossuthfalvára, ott is a 9+1 névre? számra? keresztelt művészeti kezdeményezés, „Art Group” székhelyére ([www.nzyang.com/web-galeria](http://www.nzyang.com/web-galeria)) összpontosítunk. Torok Melinda képeit (Ritmusok a térben) keresve, negyven önarcképének szimbiotikus-skizoid, a tökéletességig kidolgozott, már-már narkotikusan szuggesztív sorából okulva,<sup>1</sup> bizonyos értelemben a személyiség, az értelem, a stabilitás, az ellenőrzés és összetartás, a koncentráció és hivatkozhatóság válságát detektálva, részint a diszperzió csábításának irányvonalait követve, részint meg csak kíváncsiságból. A Delta paratér megközelíthetőségét és eképp térbeli struktúrájának valóságát a mobil kommunikáció határozványaként érzékeljük, amennyiben a fenti cím, *lelőhely* megnyitott beszédünk jellemzően szemantikai (minden itt olvasott, aktualizált grafémasor nyelvi természetű, szinte kizárólag verbálisan de/kódolható) dimenziójához jóval közelebb áll, abból közvetlenebbül hozzáférhető,<sup>2</sup> mint az alig ismert bácskai falucska „reális” kiterjedése, a szelíd dombocskán elfekvő egykori iskolaépület szobrokkal benépesített gyepének és festményekkel teleaggatott beltéréinek körültekintően rendben tartott kézzel-foghatósága.

---

<sup>1</sup> A sorozat konceptualizálását a DNS posztalfabetikus folyóirat végezte el. Lásd DNS Persona, illetve DNS Ariadne, Újvidék, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, 2007.

<sup>2</sup> Mindössze egyetlen kattintás az út, egyetlen ugrás az írás homogén felületén.

Témánk felé haladva így mozgásban találjuk magunkat, a leképzésnek és komputációnak, a hálózati logika virilitásának és erőszakosságának veszélyes terepén, amely már nemcsak az előtér és háttér, a nyilvános és intim, a formális és informális megkülönböztetést szünteti meg, amiként Joshua Meyrowitz a telekommunikáció nyolcvanas évekbeli állapotára reflektálva végtére is egy jámbor korban figyelmeztetett,<sup>3</sup> és amely jórészt a televízió hatása volt, hanem telematikus viszonyok közepette, a digitális érában valami sokkal átfogóbbal kell számolnunk. Ez az átfogóbb a *nem-tér* és *tér*, a *reális* és *virtuális*, a nyelv és fikcionálás, a jelentés és jelölőmozgás számbavételével a *valós* és a *kód* technológiai modellezése, amely olyan közvetlen kapcsolatot, elérési sebességet biztosít a megkülönböztetések, illetve jelen esetben műobjektum és befogadó között is, amely komolyan kétségbe vonja a(z) interneten föllett Torok Melinda-) kép és befogadója terének különbségét. A (kulturális, politikai, földrajzi) határon túl lévő Vajdaság szociokulturális miliójének valamely autentikus alkotása/terméke a digitális kód ideogrammaiban adott, azok reprezentálják, azaz segítik olyan autentikus megjelenéshez, amely magától értetődően asszimilálja a befogadó egzisztenciáját, és ezen egzisztencia határozányaként a re-prezentáltat új, bizonyos értelemben többszörös áttételű, az ismétlés szerkezetében megjelenő (tehát szemiotikai)<sup>4</sup> entitásként mutatja. Ha egy műobjektumot, esztétikai képződményt, bizonyos formai követelményeknek engedelmessé, temporálisan nyitott jelentésfolyamot a reprezentáció logikájában úgy idézünk meg, hogy az működésével reflektáljon a címzett létmódjára és érzékelési lehetőségeire (a nyelv akkor tud reprezentálni, ha beszélői értik, ismerik, világuknak részét képezi az adott nyelv vagy a hermeneutika felől tekintve: azok világát jelenti), akkor a címzett leírása is éppen e működésben történik meg: a reprezentáció csak a reprezentációt (el)ismerő szubjektum vonatkozásában történhet meg, tehát legalább részlegesen azt is viszonyaiba vonja. Az internetes közegben föllelhető képek aktualizációja, befogadása így amellest, hogy egységesít, egyben meg is oszt, fölveti annak problémáját, hogy a címzett és az artikuláló miben *különbözik* az artikulálttól (képek esetén: látottaktól), mi az a túlfölösleg vagy hiány, ami nem fér be a közvetített tartalmak és a közvetítés végpontjának létmódjába.

A virtualitás a testet iktatja ki/helyezi fókuszba: egyrészt az érkező „üzenet”, a „beszéd” materialitását, másrészt az aktualizáló alany testének dimenzióját, amelyek bizonyos teóriák szerint e tekintetben igencsak elhajlanak. Míg Moravec<sup>5</sup> úgy gondolja, a képnéző, kiberszöveg olvasó teste elhanyagolhatóvá válik (éppen

<sup>3</sup> Joshua MEYROWITZ, *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, Oxford University Press, 1985.

<sup>4</sup> „Mert nincsen olyan szó, és általában olyan jel, amely ne önmaga megismétlődésének lehetőségéből épülne fel. Egy olyan jel, amely nem ismétlődik meg, amit már nem osztott fel az ismétlés már »első megjelenésében«, az nem jel.” Jacques DERRIDA, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, ford. Farkas Anikó, Ivács Anna, in *Gondolat-jel*, 1994, I–II, 3–17.

<sup>5</sup> Lásd különösen és jellemzően: Hans MORAVEC, *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

a teste mutatkozik itt fölöslegesnek, a megnyíló jelentésfolyamatok mintha rendre kihagynák a monitor előtt ülő konkrét testi valóságát), addig mások az integráció jelentőségét hangsúlyozzák,<sup>6</sup> megkísérlik körülfogni és mobilizálni a kimaradót. Minden gyakorlati példán túl, amelyek legfeljebb a jelenség felszínét/következményeit érintik, ebben a problémakörben változatlanul *a reprezentációnál maradunk*, az újra-megjelenésénél amelyet a test integrációja esetén föl kell számolni vagy „be kell zárni”, visszavezetni ősi formájához, amelyben „a reprezentáció [vagy nem-reprezentáció] egy többdimenziójú hely, illetve terjedelem kibontakozását is jelenti, egy olyan tapasztalatot, amely létrehozza saját terét. A térelosztás, azaz egy olyan tér létrehozása, amelyet semmilyen beszéd nem tud összesűriteni vagy megérteni – mivel a beszéd először is ezt a térelosztást feltételezi –, így egy olyan időre vonatkozik, ami többé már nem az úgynevezett fonikus linearitás ideje.”<sup>7</sup> Ennek a térnek és időnek, téridő-kontinuumnak derridai retorikáját meghajlítva, a fenti idézetben szereplő beszéd, továbbá a képekről szóló „beszéd” materialitását először is meggyengíthetjük:

[...] a logikai és diszkurzív szándék szerepe csökken és alárendelődik, az a szándék, amellyel a beszéd általában biztosítja saját racionális áttetszőségét, és eltéríti saját testét a jelentés irányába, furcsa módon hagyja elrejtteni a testet az által, ami áttetszőségét alkotja: az áttetszőség dekonstituálásához le kell meztelenítenünk a szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását, a kiáltást, amit a nyelv és a logika artikulációja még nem fagyasztott meg, azt, ami minden beszédben az elnyomott gesztusból megmarad, azt az egyedülálló és pótolhatatlan mozgást, amit a fogalom és az ismétlés általánossága sosem szűnt meg elutasítani.<sup>8</sup>

Aztán ha ezt az „egyedülálló és pótolhatatlan mozgást” elképzeltük, éppen a szemantikai vetület teljes elfogadása révén azzá tettük, ami, azaz visszavezettük a logikába, a testetlen nyelvbe, a jelentésbe (meg kell értenünk, hogy útmutatása szerint járhatunk el), amely eltéríti önmagától, de itt be is jelenti a visszavezetés szándékát,<sup>9</sup> és ezzel megnyitja a jelentéstanilag generált multimedialitás obszcén hasadékát, akkor újfent számot kell vetnünk eme beszéd érkezési helyével, fenomenológiájával és kodifikáltságával, meg kell kérdeznünk: ha ez esetben lemeztelenítjük a szavak húsát, akkor *hova jutunk?*

Nyilvánvalóan nem a kimondás fonikus eseményéhez, abba a térbe, amely a beszéd által megosztódik („mivel a beszéd először is ezt a térelosztást feltételezi”,

<sup>6</sup> N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literary and Informatics*, Chicago, University of Chicago, 1999.

<sup>7</sup> Jacques DERRIDA, *i. m.*

<sup>8</sup> Jacques DERRIDA, *i. m.*

<sup>9</sup> Ha konzekvensen maradunk, legfeljebb e szándékról, e szándék bejelentéséről beszélhetünk, ha értjük, dekódoljuk a beszéd, írás jeleit, máris a beszéd húsától idegen szemantika régióiban találjuk magunkat.



azaz ha/amíg a beszéd van, ennek az elosztásnak is lennie kell) és amit nem tud kimondani. Nem ahhoz a szingularitáshoz tehát, amely a reprezentáció horizontján *per definitionem* kívül esik, de még csak annak egyik szükségszerű attribútumához sem, amit a szó hanganyaga, az intonáció, a levegő rezgése jelentene. Nem jutunk el a közvetítettség írásos formájához, ami egyébként már kódolás,<sup>10</sup> és benne a nyelv működése, a reprezentáció logikája kiteljesedhet, tehát az *írás*hoz mint testet öltő grafikus lejegyzéshez, egy olyan anyagi dologhoz, amelynek tárgyyszerű észlelése azonban kizárná a szemantikát, hiszen a keresett, lebontott beszédnek az írása, inskripciója az interfész változatától függően például elektronsugarakból áll, és mivel bitek és bitáramlások, informatikai parancsok *jelenítik* meg, folyamatosan változik is, újraskennelődik, képszerűen generálódik. Nincsen tehát teste/anyagiséga a mozdulatlanság és stabilitás értelmében, amelyet lecsupaszítva kívül kerülhetnénk a reprezentáción, és ha az ilyen menekedés, a szubverzió vagy más szempontjából történő megtisztítás sikertelen, úgy a fennmaradó, továbbra is aktív reprezentatív viszonyban kiépülő megosztottság, amely a befogadó testét és ezzel terét különbözőnek, elválasztottnak, az aktualizáció szempontjából idegennek mutatná, úgy csupán annak az elméletnek és érzékelésnek, artikulációnak, képnézésnek a konzisztenciájához, önállításhoz és a maga viszonyait tekintve egységességéhez jutunk, amely a föllelt képet szemlélő és róla beszélő, monitor előtt ülő elválasztottságát önnön feltételeként posztulálja, mindenféle ellentmondás nélkül. A tér megosztottsága itt a *tér kiépülésének* alakzata, a homogenitás differáló működésmódja, úgyhogy „nem-terekről”, az internetes telekommunikációs (mert közvetíti a vizsgált jelentést/jelenséget, kommunikálja annak „tartalmát”) eszköz hiányt teremtő hatásáról, a test által betöltött űrmérték jelentőségének lefokozásáról, a lokális tér fölszámolásáról és destrukciójáról szó sem lehet. Igaza van Mark Posternek, amikor azt mondja:

[...] fontos, hogy olyan szemszögből figyeljünk a változásokra [mármint az új telekommunikációs eszközök alkalmazásával adódóakra], amely lehetővé teszi, hogy az identitás kialakuló új tereit ne a lokális korábbi, »emberi« alakjára irányuló fenyegetésnek, sem pedig a korábbi térbeli elrendeződések szép új utópisztikus világbeli túlszárnyalásának tekintsük.<sup>11</sup>

Mindaddig, amíg az ismétlés és újramegjelenítő szemiózis programja mozgatja interakciós vagy leíró praxisainkat, amíg szignifikációról beszélünk, a test, egyáltalán bármely a jelentés tartományait meghaladó, attól különböző identitás vagy megismételhetetlenség elválasztottsága a hozzá tartozó nyelvvel,<sup>12</sup> amely vélhetően

<sup>10</sup> Itt az alfabetikus írásra gondolok, amely nem analógia révén működik, hanem korlátozott számú grafikus elem segítségével képes tetszőleges számú szót kódolni.

<sup>11</sup> [http://www.fil.hu/mobil/2004/Poster\\_hn\\_webversion.pdf](http://www.fil.hu/mobil/2004/Poster_hn_webversion.pdf)

<sup>12</sup> Itt történésében szemléljük a jelenséget: mert ugyan miért is nevezzük nyelvnek? A nyelv mely törésvonalából emelkedik ki az esemény egyedisége, nyelv-e, ami történik, történ(het)ik-e (a) nyelv?

„sem nem imitáló nyelv, sem nem nevek kreációja”, de „visszavezet bennünket annak a pillanatnak a határához, amikor a szó még nem született meg, amikor az artikuláció már nem kiáltás, de még nem diskurzus, amikor az ismétlés és vele együtt a nyelv általában csaknem lehetetlen”, a leképzés, kódolás és aktualizáció lehetőségfeltétele, az a szükséges határ, amelynek átlépése a maga eseményszerűségében ismétlődik, de ez az ismétlés éppen ismétlésként megismételhetetlen.<sup>13</sup> Amikor a monitoron megjelenő szöveg vagy kép kifejezési oldala a médium technológiájából kifolyólag az elektronsugár újraszkenelésére bízza a jelölő érzékelhetőségét, a jelölő anyagát egy elektronikusan plasztikus, kodifikált struktúra elemkészletében folyamatként artikulálja, lényegében a test (mindegy, hogy a jelölő testéről, tériesüléséről vagy a befogadó biologikumáról van szó) operativizálását végzi el, azaz az elválasztottság szerepének médiumszintű fölismerését és afirmációját, amely a szignifikációnak már nemcsak járulékos pólusát látja a diszkrét, kognícióból kimaradó „sűrűségben”, hanem föl is számolja a passzív oppozíciót. Nem engedi, hogy a jelölő szerepe, eme szerep értelmében vett materialitása leértékelődjék, fölismeri és állítja az ismétlés határfelületei folyamatos áthágásának jellemző szükségességét. „Láthatjuk, hogy a szöveg immaterialitását állító nézet olyan ideológia, amely a test és tudat kartéziánus elválasztását erőszakolja rá a szövegtörzshöz, s ezáltal két olyan fikcionális entitásra választja szét, melyek valójában dinamikus egységet képeznek”, mondja N. Katherine Hayles.<sup>14</sup> A kiváló performer, Stelarc pedig voltaképp a test eredendő, eleve-mediatizáltságáról beszél, amikor annak hagyományos koncepcióját, diszkurzusait elavultnak (obsolete) nevezi, és protetikusan, hálózott jellegét hangsúlyozza műben és szövegben egyaránt.<sup>15</sup>

### *Technológia Ikonika*

Azzal, hogy a diszkurzust kivezetjük a test szegregációjának nehézségeiből, és olyan logikai szerkezet kiépítésébe kezdünk, amelyben a kogníció dimenziója a médium viszonyaiba írva, és a médium a kogníció horizontján földerengve rövid-

<sup>13</sup> Ez „a pillanat a hang és a fogalom, a jelölt és jelölő, a pneumatikus és grammatikus elválasztása, a hagyomány és a fordítás szabadsága, az interpretáció mozgása, a test és a lélek, az úr és a szolga, Isten és ember, színész és szerző közötti különbség. Ez a nyelvek eredetének előestéje és a humanizmus és a teológia dialógusáé, amelynek kiapadhatatlan megismétlődését a nyugati színház metafizikája soha nem szünt meg fenntartani” – mondja tovább Derrida a kegyetlenség színpadának viszonyait taglalva. Jacques DERRIDA, *i. m.*

<sup>14</sup> N. Katherine HAYLES, *A nyomtatvány sík, a kód mély: a médiaspecifikus kutatások jelentősége*, ford. Seress Ákos, in *Filológiai Közlemények*, 2004/3–4, 167.

<sup>15</sup> „We have always been prosthetic bodies. We fear the involuntary and we are becoming increasingly automated and extended. But we fear what we have always been and what we have already become.” <http://www.stelarc.va.com.au/arcx.html>

zárlat nélküli korrespondenciába kezd a túlparttal, még nem számoltuk föl a határokat, az átlépés és határsértés sok tekintetben hagyománytörő gyönyörét még nem legitimizáltuk, nem jutottunk nyugvópontra, valamely üdvösnek elképzelt homeosztázis fönntartásának skrupulózus műveleteihez. Inkább megfordítva: mint-ha jelölőink haladványa szétmozgatná a várhatóság terének homogenitását, abban tudatosan elmozdulva bár, kinesztetikus felelősséggel, némi fontolgatás után, de megszaggatja az elemzett mező megragadhatóságát, nemcsak a befogadói pozíció testiségének távolságát tartja meg az interfész lapjával, a rajta fölsejlők virtualitásával szemben, hanem a bonyodalmasan reprezentatív képi ábrázolat is sokszorosan megosztja, részint újra-ábrázolja az amúgy is ábrázoló, az ábrázolás fenomenológiájában elemezhető artefactot, másrészt ebben az újraábrázolásban ráadásképp médiumváltást hajt végre, mivel az újabb tartalom digitális hordozóban adódik. Nem csupán tükörről van szó, hanem bonyolult átírásról, amely megtartja a kép fölismerhetőségét, azt változtatlanul, a lehető legkevesebb különbséggel próbálja reprodukálni, így a funkció által elrejtett remediálás összetett algoritmusában, valahol a kód szubtilis szálainál alig érzékeljük azt a nagy, szó szerint *mondhatatlanul* nagy, önmagában véve is mondhatatlan nehézséget, bizonyos értelemben nagyon is ellentmondást, hogy *képről beszélünk*. Mindezen lépcsőzetes leképezések beszámolója textuális szerveződésű, beszédszerű, szemantikai kompetenciát provokál írásos formában, az alfabetikus kódot alkalmazza grafémák által, amelyek láthatóságát, jelölőjük anyagát tehát, számítógépes interfész, folyamatszerűen működő kód, texton szavatolja.<sup>16</sup> És mintha mindez nem volna elég, ezt a szavatolást tematizáljuk, vagy legalábbis implikáljuk,<sup>17</sup> az önreflektivitás zárt formális rendszerének gödeli problematikáját intermediálissá tágítjuk, ha jeleink kifejezési oldaláról van szó, a jelölt regiszter meg visszakanyarodna a kiinduláshoz, oda, ahonét elindultunk, a monitor síkjához, amely írásunk előzetességstruktúrája...

A kortárs képelmélet viszonya az ikonológiához, a művészettörténet azon meghatározó iskolájához, amely a képekről szóló beszéddel jelentékeny rangra tett szert, és amely a racionalitás diszkurzív természetéhez alkalmazkodva<sup>18</sup> esetleg éppen a kép képiségét, autenticitását, differenciáját, kontingenciáját, nyitottságait, percepciójának koordinátáit, bőségét hagy(hat)ta figyelmen kívül, a fenti probléma részeit érinti.

<sup>16</sup> Abból indulunk ki, hogy a most író-dó/olvasott szöveg monitoron jelenik meg. A helyzet valamivel egyszerűbb lenne e tekintetben, ha nyomtatott formában mutatkozna, mert akkor a jelölő, a betű volna maga a kód, ami érzékelhetővé és aktualizálhatóvá teszi a közöltet, míg a monitor esetében egyáltalán a jelölőt mint az érzékelhetőség minimális feltételét (és ezzel médiumot) másik, további (számítógépes) kódok mediálják. Ugyanakkor a nyomtatás persze a „monitorlét” után következik, ami egyszerűsödés helyett esetleg további bonyodalom.

<sup>17</sup> Vajon ettől kezdve lehet-e szó implikációról?

<sup>18</sup> Lásd: G. DIDI-HUBERMAN, *Die Kunstgeschichte in der Grenzen ihrer einfachen Vernunft*, in *Uö, Vor einem Bild*, München–Wien, Hanser Verlag, 2000, 126.

Test, kép és médium megkülönböztethetőségének beltingi árnyalásában szövesik a képek médiumorientált észlelésének kodifikáltságáról, egy olyan kapcsolatról, amely az olvasás analógiájára gondolható el.

»A képek medialitása tulajdonképpen messze túlnő a vizualitás birodalmán« – mondja Hans Belting. A szóképeket a nyelv közvetíti, amikor a szavakat saját belső képeinkké változtatjuk. A szavak serkentik képzeletünket, viszont képzeletünk alakítja őket azokká a képekké, amelyekre vonatkoznak. Ebben az esetben a képeket közvetítő médium a nyelv. [...] A szóképek esetében [...] nagy tapasztalatunk van abban, hogy megkülönböztessük a képet a médiumtól, míg a fizikai és a látható képek esetében ez nem így van. Ennek ellenére a képek felfogása a két helyzetben sokkal közelebb van egymáshoz, mint ahogy azt az alapján hinnénk, amit a képekről tanultunk. Idevág a nyelv és írás közötti különbség is. A beszélt nyelv egy testhez tartozik, amely élő médiumként beszél az, az írott nyelv viszont eltávolodik a testtől, és egy könyvbe vagy képernyőre kerül, ahol nem hangot hallunk, hanem szöveget olvasunk. Az olvasás függ azon képességünkötől, hogy különbséget tudunk tenni a szó és a médium között – ami bizonyos tekintetben a képnézésre is alkalmazható, noha általában nem vagyunk tudatában ezeknek a mechanizmusoknak. Tulajdonképpen bizonyos tekintetben olvassuk is a vizuális képeket akkor, amikor megkülönböztetjük őket a médiumuktól.<sup>19</sup>

Ha pedig az ábrázolások kultúrspecifikus divergenciáira is tekintettel vagyunk, és megfontoljuk, hogy a képek láthatósága nem magától értetődő, hanem tanulási folyamat előzi meg,<sup>20</sup> a fölismerésnek és újrafölismerésnek váltakozása, úgy a képi

<sup>19</sup> Hans BELTING, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, ford. Matuska Ágnes, in *Filológiai Közöny*, 2005/1–2, 27–28.

<sup>20</sup> „so ist das Sehen doch etwas, was gelernt werden muss. Es ist durchaus nicht natürlich, dass jeder sieht, was da ist”; „Jedes Sehen aber ist auch schon ein Deuten, und das vollkommene Deuten kann nur aus dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang heraus geschehen, dessen Komponenten – die Ausdruckskomponente und die spezifische, 'optische' Entwicklungskomponente – verstanden sein wollen.” H. WÖLFFLIN, *Das Erklären von Kunstwerken*, in *Bibl. der Kunstgeschichte*, Bd. 1., hrsg. von H. TIETYE, Leipzig, Seemann Verlag, 1922. Idézi BACSÓ Béla, „Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése”. *Mit értünk, amikor látunk valamit?*, in *Filológiai Közöny*, 2005/1–2., 54. Idevág a kései Wittgenstein képek jelentéséről vallott nézete is, amely a használatelmélet, és a képeknek mint természetes jeleknek kritikáját adja, a képszerű egyértelmű jelentés kiépülését a szövegvhez köti, amely kontextusszervező. A *Filológiai Vizsgálódások* 139. paragrafusában például így beszél: „Mi az tulajdonképpen, ami előttünk lebeg, amikor egy szót megértünk? – Nem olyasvalami, mint egy kép? Nem lehet egy kép? – Nos, tételezd fel, hogy amikor meghallod a 'kocka' szót, egy kép jelenik meg előtted. Mondjuk egy kocka rajza. Mennyiben mondhatjuk, hogy ez a kép a 'kocka' szó valamely használatához illik vagy nem illik? – Talán azt mondd: »egyszerű; – ha ez a kép lebeg a szemem előtt, közben pedig például egy háromszögű prizma mutat, és azt mondom, ez egy kocka,

percepció kódoltságát, átfedéseit a nyelvvel a *médiához* köthetjük, amely pedig ismét a testtel függ össze, ha Beltingnek igaza van, amikor azt mondja, testünk „önészlelése (az érzés, hogy testben élünk) elengedhetetlen feltétele a média fel-találásának, ugyanis a médiumokat tekinthetjük technikai vagy mesterséges tes-teknek, amelyeket arra terveztek, hogy egy szimbolikus folyamat során testeket helyettesítsenek”.<sup>21</sup> A test, miként láttuk, sajátos távolsággal, elválasztottsággal viszonyul a reprezentációs processzushoz, ami azt jelenti, hogy a reprezentáció prezentáltja, annak keresett specifikuma felé elmozdulva (Belting például így fogal-maz: a „médium tárgya, a kép pedig célja a megelevenítésnek”, tehát a különbséget valósnak vagy megteremthetőnek tételezi, függetlenül attól, hogy azt is mondja, „csak akkor válnak külön, ha külön akarjuk őket látni”), mintha fölfüggesztőd-nék az érzékelés nyelviséghez hasonlatos kódoltsága, meghatározottsága, és a ta-nulás szerepe is csökkenne<sup>22</sup> ebben a sávban, ahol a reprezentáció megtörténik. Az elválasztottságok erőtere pedig megmutatja a kommunikátumot, ahol *megtör-ténik a kép, és már a kép történik meg*, a médiumétől eltérő logika érvényesül, annak kötöttségei eloldódnak, működő<sup>23</sup> lehetőségfeltételként visszamaradnak, úgyhogy csak a kiemelkedő diszkrét fenomén marad, valami olyan, ami (le)fordíthatatlan, elbeszélhetetlen, a logosznak alá nem vetett, az ikonológiát érvénytelenítő és az imdahli *ikonika* felé nyitó, de csak akkor, ha az ikonika megismételhetetlen vál-tásában értendő, ha médium és hatás *együttes* autenticitását, önértékét ismeri el, miközben különbségüket fönntartja, és megfontolja, hogy ami érvényes az egyikre, csak bonyolult közvetésekkel érheti el a másikat.

Max Imdahl Giotto tanulmányában Panofsky formafogalmát bírálva veti föl, hogy ha a tanult látás koncepcióját árnyalatlanul alkalmazzuk, akkor „Entweder man erkennt nichts, oder doch nur schon Bekanntes. Es entfallen sämtliche visu-ellen Evidenzen, die über das bloß wiedererkennende Gegenstandsehen hinaus sind und einem sehenden Sehen offenbar werden.”

---

akkor a használat nem illik a képhez.« – De tényleg nem illik? Szándékosan úgy választot-tam a példát, hogy egészen könnyű legyen olyan projekciós módszer elképzelni, amelyet követve a kép mégiscsak ráillik. – A kocka képe mindenképpen sugallt egy bizonyos haszná-latot, de tudtam másképp is használni.”

<sup>21</sup> Hans BELTING, *i. m.*

<sup>22</sup> Ez azt jelentené, hogy a látás tanulása folyamán nem a képet, hanem a médiumot, annak mű-ködését tanuljuk. Egy radikálisan eltérő kulturális hagyományokkal rendelkező egyén sok esetben nem ismeri föl a festményen valósághűen ábrázolt ló képét. Ebben az esetben nem a ló látásával, képével van gondja, hanem az ábrázoló közeg konvencionális működésével, amelyet nem ismer, és amelyen az aktualizációban nem tud túljutni, képtelen azt transzpa-renszé tenni.

<sup>23</sup> A médium működéséből adódóan állapodik ez meg a határvonal előtt, mintegy létrehoz-va azt az erőteret, amelyben mediáltja megmutatkozhat. A megmutatkozás mikéntje termé-szetesen függ a médiumtól, a médiaspecifikusság nem veszít jelentőségéből, ettől a médium még különbözik a hatásától, éppen a határvonal át nem hágása a reprezentáció feltétele.

S ennek a reduktív beállítódásnak az orvoslására alkalmazta Imdahl az ikonika elnevezést – folytatja értelmezését Bacsó Béla –, amely a kép *fenomén* jellegét hangsúlyozza, amely éppen a felismert séma *látó látásnak való nyitottságát*, vagy ha tetszik, az evidencia eltérő eljárásmodok szerinti képi kibontását vagy megvalósulását tudatosítja. Az ikonikus kép éppen annak az evidenciának eltörlése, ami a szöveg, az Írás szerint megtalálható jelenet, amit a kép és csak ez képes egy olyan ikonikus értelemsűrítésbe és egyidejűleg a szemléletnek felkínált érzéki-fenomenális közegbe foglalni, ami állandóan nyitott arra, ami még látható. A képnek ez az ikonológián túlmutató értelmezése alapvetően két dolgot foglal magába: egyrészt tudatosítja, hogy a kép nem illusztratív, nem leképező, azaz önértéke van, ami által fennmarad mint a történeti és a kultúratudományok állandóan értelmezésre szoruló eleme, másrészt mint ilyen és így megjelenő, képes az önérték történeti viszonylatában úgy fellépni, hogy kikényszeríti a látás föléli értelemmódosulást. A látás értelemgeneráló jellege áthúzza az előfeltevésmentes látás illúzióját, s egyben tudatosítja a látás történeti kulturális meghatározottságát.<sup>24</sup>

Ahol a történeti és kulturális jelleg tézisének szerint a médiumra vonatkozik, az ikonika pedig azt az üres teret tölti be, amit a médium működésében adott kép érzéki-fenomenális értelemsűrítése, a láthatóság irányában megmutatkozó nyitottsága, azaz *különneműsége* eltöröl előtte. Ez a tér természetesen diszkurzív és textuális, amelynek jelölőit a médium kontiguitása szervezi egységessé és értelmessé, a szemantikai mozgás kiváltója pedig az elválasztott, eltörlő kép, amely az írás evidenciájának fölszámolásával újabb jelölőket hoz mozgásba, a tér újra-benépesítését provokálja az egyensúlyi állapot elérésének illúziója nélkül.

A médium, működésének liminális struktúrájából kifolyóan, a határsáv és ezzel saját távolságának fönntartásával közvetíteni tud a kép és az arra vonatkozó / belőle kiinduló / azt megcélzó ikonika között, amennyiben megfontoljuk – és bár ez némi nehézséggel jár, szükséges megtennünk –, hogy a médiumról elmondottak nyelvszerű eseményekre, az írásra is érvényesek, a jelölők mediális rendjére, amelyek ugyancsak megtartják materiális távolságukat reprezentatív hatásuktól, a szemantikai értelemalakulástól, amely úgy viszonyul tulajdon médiumához, mint a kép a magáéhoz. Bizonyos értelemben *az egyazon materiális, e tekintetben homogén tér* biztosít(hat)ja a kapcsolatot, amely *két médium*, az írásé vagy beszédé, illetve a képé között alakul ki, az előzőnél kodifikált és ismételhetőségre alapuló, az utóbbinál szabadabb jelek bevonásával.

Az írás, az ikonika szemantikai dimenziója tulajdon médiumával lép folyamatos interakcióba, vagyis annak artikuláltjaként vonatkozhat a látó látásra nyíló képiség médiumának homológ jegyeire, addig mehet el a képiség artikulálásában,<sup>25</sup>

<sup>24</sup> BACSÓ Béla, *i. m.*, 55.

<sup>25</sup> A kép különbsége által generált értelem mindig vonatkozik valamiképp a képre, akkor is, ha nem tematizálja és/vagy próbálja reprodukálni. A kép „hatására”, „ihletésére” íródo szövegek például feltételrendszerükben hordozzák ezt a vonatkozást.

amíg a két médium különbségeihez nem érünk. Ennél a különbségnél, amelynek mindig lennie kell, ami elválasztja az írás testét és terét a kép anyagságától, ahol a kép bejelenti szecesszióját, az írás pedig tudatosítja, hogy már ez a bejelentés sem a képhez tartozik, és az elválás már az előtt megtörtént, hogy egyáltalán gondolhattuk volna, nos ez a különbség már a *jelentés* kiemelkedése, egyensúlytalanság és divergencia, a kilépés kalandja és annak lehetetlensége, történés és esemény, ráirányulás és hazugság, ígéret és tolvajlás, egyszerűség és tett, temporális feszültség és tériesedő, de megismételhetetlen kibontakozás.

### *Határtalanítás*

Mi történik abban a ráközelítésben, amely eleve folyamatában utal vissza önnön médiumának karakterére, és a jelentésben, annak változásaiban és ingadozásában, tehát önnön szegregált, eseményszerű ontológiai igazságában kezeli a kimaradó közeget, az elhagyott, de nélkülözhetetlen materialitást, amelyet olyképp kerít be, hogy magát keríti körül, önmaga köré kerül (ki), miközben az interneten föllelt kép határait keresi, hogy ahhoz valamiképp viszonyuljon, vélhetőleg a konvencionálisan esztétikai tudat szintagmáit sorjázza, mit lát(tat), hova kerül vagy nem kerül be?

A türelmetlen megfigyelő számára, ha kitart amellett, hogy végül is magát a dolgot akarja látni: az esztétikai ítélet teljes analitikája végig azt feltételezi, hogy szigorúan különbséget lehet tenni a belsőleges és a külsődleges között. Az esztétikai ítéletnek a belső szépségre kell vonatkoznia, és nem a cicomákra és a szélekre. Tudni kell tehát – az alapvető alapvető előfeltevése –, hogyan határozzuk meg a belsőlegest – a bekeretezettet –, és tudni kell azt is, hogy mit reszktünk ki mint keretet és kereten kívülit. Tehát máris a probléma megtalálhatatlan közepében vagyunk.<sup>26</sup>

Ennél a közép-nél azonban (és persze nem Kantra gondolunk, hanem az elbeszélésre, amely a limeszen túli – mert minden azon túl van – falucska talán tendenciózusan kiválasztott festményének digitális reprezentációját kódolja-alfabetizálja) néhány kérdést már megválasztunk, nem feltétlenül a tárgyra fókuszálva, hanem körülötte neszezve, eloldozva a reprezentációt, sok tekintetben megkerülve a problémát; itt már nem jelent gondot, hogy

nem tudom mi az a dolog, nem is lényegi, nem is járulékos, amit Kant parergonnak nevez, például a keret. Hol kap helyt a keret. Helyt kap. Hol kezdődik. Hol végződik. Mi a belső határa. A külső. Felülete két határ között. Nem tu-

<sup>26</sup> Jacques DERRIDA, *Parergon* (részletek), in *Változó művészetfogalom*, szerk. HÁZAS Nikolett, Bp., Kijárat, 2001, 143–179, 171.

dom, hogy az a hely, ahol a Kritikában meghatározódik a parergon maga is egy parergon. Mielőtt feltéve a parergon kérdését eldöntenénk, mi is a parergonális egy szövegben, tudnunk kell mi egy parergon – ha egyáltalán van ilyen.<sup>27</sup>

Ha egyáltalán van ilyen.

Ha egyáltalán van ilyen, úgy differálásában és elcsúszásában érhető tetten kint és bent között, egyediségében, amely a kint és bent változásának függvényeként lesz így vagy úgy *megismételhetetlen*, egy szüntelenül változó belső, amely azonban sohasem tetten érhető, mert mediálisan kerül önmagán kívülre, úgyhogy talán nem is belső, hanem egy szemantikailag kikezdett tér, vagy ikonikusan provokált szemiózis, vagy térbe transzponált ikonika, sem

bent sem kint, téresedik anélkül, hogy hagyná magát bekeretezni, de nem helyezkedik a kereten kívülre. Dolgozik, dolgoztat, hagyja dolgozni a keretet, munkát ad neki (hagy, műveltet és ad, azok a szavak, amelyeket a legkevésbé értek ebben a könyvben). A vonás magától odavonódik és visszavonódik, odavonódik és eltűnik. Elhelyezkedik. A látható szegély és azon központi fantom közt helyezkedik el, ami által megigéződünk. Javaslom, hogy ezt a szót tárgyatlanul használjuk.<sup>28</sup>

Megmenekültünk-e a provizórikus és retrospektív ítélet elől, amely azt mondja, a „festészetről” szóló diskurzusok arra ítélik magukat talán, hogy reprodukálják a határt, amely létrehozza őket, és bármit tesznek és bármit mondanak: amióta van mű, számukra létezik a mű belsője és külsője. Ellentétek sora következik ebből, ami egyébként nem mindenképpen az első (egy olyan rendszerhez tartozik, amelynek széle maga megújítja a problémát). És a vonást mindig az oppozíció vonásában határozzák meg.<sup>29</sup>

Amikor nem teszünk kísérletet arra, hogy a megcélzott képet bármiképp reprodukáljuk vagy újramegjelenítsük a beszédben, ami végül írás lesz, alfabetikus kód, láthatósága és jelölője materialitása szempontjából pedig polimerek összetétele és chipek vezetőképességének a funkciója, a szkriptont meghatározó texton<sup>30</sup> voltárma, tehát egy újabb kód, amely viszont már *a jelölőt* osztja méhében ketté, és miként láttuk, elektronikus mélységében folyamatszerűnek mutatja a test elválasztottsá-

<sup>27</sup> Jacques DERRIDA, *i. m.*, 171.

<sup>28</sup> Jacques DERRIDA, *Paszpartu*, ford. Boros János, Orbán Jolán, in *Enigma*, 1998/1999, 18–19, 49–59.

<sup>29</sup> Jacques DERRIDA, *i. m.*, 58.

<sup>30</sup> A szkripton a képernyőn megjelenő kép, míg a texton az a mögöttes kód, amelyhez csak speciális technikákkal lehet hozzáférni, és amely a szkripton láthatóságát megalapozza. Lásd Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspective on Ergodic Literature*, Baltimore MD, Johns Hopkins University Press, 1997.



gát, és talán célszerűbb volna reprezentációs újra-elválasztódásokról, határátlépegetésről beszélni, amikor tehát az írás ikonikussá lesz, de médiumát nemcsak közelíti a kép médiumához, hanem osztozik is rajta vele, a keret mintha a szemantikában mozogna szét. Kódok és kódmélységek vertikális egymásbajárásának határozványaként, kölcsönös kontaminációjuk közöltjeként, elektronikus képként megjelenve tulajdon eseményszerűségében, ott, ahová már nem követi a médium, és ahol semmiféle intencionalitás sem érvényes többé, éppen ott, ahol textussá válik, mert megképződik *a jelentések*, a speciálisan nyelvi szemantika sora, ott a kódról, a médiumról, *önmaga előviszonyairól beszél* a kép határfelületeit tiszteletben tartva. Maga beszéli *el* történéseiben, ami viszont már elbeszélt, de ezen az elbeszéléseken kívül sehol sem adott, ami mégis egyidejű, és ebben az írásban kínálja föl a kép terének megnyitásához szükséges kulcsot. Az elérést vagy a körbehatárolások megfelelő illeszkedését, mert pontosan a kereten kéne áthatolni a (tolvaj)kulccsal, annak szegélyénél zárul a kép kiterjedése, nem szavatolhatja, és ha bejelenti mégis, azt is csupán félve teheti, egyetlen, időlegesen és időszerűen/temporálisan adódó átjárót nyithat, rámutatva a képre és fölkinálva a szemléletnek, mielőtt médiumába húzódna vissza, és jelentései elolvadnának, amint újramondja, hogy:

Ami itt eseményt hoz létre, annak nem kell univerzális kulcs hírében állnia. Nem fogják tudni kézről kézre adni, mint kényelmes eszközt, útravalót, azaz organont, röviden transzcendentális adományt, minden ajtót kinyitó, minden szöveget megfejtő és láncolatait felügyelő jelszót. Ha ebben az értelemben igyekeznénk érteni, akkor figyelmeztetnem kellene: ez az intés nem paszpartu.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Jacques DERRIDA, *i. m.*

„Az idegen pillantás”. Interkulturális elemek Sten Nadolny

*Selim oder Die Gabe der Rede* című regényében

Nadolny *Selim oder Die Gabe der Rede* (Szelim vagy a beszéd adománya) című regénye 1990-ben jelent meg. A mű megértéséhez nagyban hozzájárul Nadolny poétika-előadásainak elemzése, ezért rajta keresztül szeretném megközelíteni a regényt.<sup>1</sup> Az író két előadásban mutatja be poétikáját, amelyek a *Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und Münchener Poetik-Vorlesungen* című kötetben jelentek meg.<sup>2</sup> Nadolny kifejti, hogy az írás során számára az elbeszélés mellett az elbeszélés elbeszélése mindig jelen van. Mivel az elbeszélés a komplikáltság kikiktatását jelenti, ezért megpróbál előadásából egy történetet kovácsolni. Elbeszéli egy lehetséges regény történetét, amelynek a „Glashütte bis Hautflügler” címet adja, utalva arra, hogy egy lexikon két egymástól távolabb eső címszava között egy történet feszül. Megjegyzi továbbá, hogy ez a regény sohasem létezett és sohasem fog létezni. Nadolny poétika-előadásában tehát egy *történet* formájában meséli el poétikáját, ebben az értelemben beszélhetünk a narratív poétika narrációjáról. A regény keletkezéséről szóló történetben nagy hatással van X szerzőre egy lexikonkötet heterogén világtartalma. X beleszeret Verába, majd öngyilkosságot követ el. Vera megtalálja a regényprojektet és a regényhez írt feljegyzéseket, és úgy dönt, hogy barátja történetét továbbmeséli. Utólagos elbeszélésében X életét sikeres életként akarja bemutatni. Egy ellentörténetet készül írni, amelyben ő is szerepet kap. Az elbeszélést az motiválja, hogy a regényíró egy olyan történetben lássa viszont, amelyben nem hal meg és sikeres életet él. Hans Castorp életét szövi tovább, aki túléli a lövészárk-háborút. Ebben a történetben Castorp Amerikába megy, és ott feltalálóként sikeres ember lesz. 56 évesen visszatér Európába, ahol egy katasztrófa során elveszti családját. Castorpot az 1908-as Meyer Lexikon nyolcadik kötetét olvasva éri a halál. Vera Claudia alakjában szeretné elmesélni a történetet, aki egykor Hans Castorppal együtt gyógyult Davosban.

---

<sup>1</sup> A regény tudomásom szerint még nem jelent meg magyar fordításban, ezért minden műből származó idézet saját fordításomban szerepel a következő német kiadás szövege alapján: Sten NADOLNY, *Selim oder Die Gabe der Rede*, München, Piper, 2004.

<sup>2</sup> Sten NADOLNY, *Das Erzählen und die guten Ideen. Die Göttinger und die Münchener Poetik-Vorlesungen*, München, Piper, 2001.

Nadolny poétika-előadásaiiban arról szól, hogy egy regényhez az ún. „valóban jó ötletek” szükségesek. A régi és bevált részleteket és összefüggéseket háttérbe kell szorítani, hogy a részletek új elrendezését és új összefüggéseket lehessen létrehozni. Az új elemekből és az új összefüggésekből új történeteket lehet konstruálni. Nadolny a világtapasztalás új formájának tekinti az „idegen pillantást”, azaz az események szokatlan figuraperspektívából történő bemutatását, mely valamennyi regényére jellemző.

A *Netzkarte* (Összvonalas bérlet) című regényben Ole Reuter vonattal közlekedik, és az utazó, a tájak mellett elsuhanó utas perspektívájából látja a világot. A vonatablakból kitekintő Reuter oly módon észleli a valóságot, amelyben a világ ismert összefüggései érvényüket veszítik. A gyors száguldásban a részletek kiszakadnak a megszokott összefüggésből és a narráció folyamán új összefüggésbe rendeződnek. Ezáltal az utazó képzelőereje és fantáziája ösztönzésre talál.<sup>3</sup>

John Franklin a *Die Entdeckung der Langsamkeit* (A lassúság felfedezése, 1983) című regényének hőse olyan különös képességgel rendelkezik, amely egy lassú rálátást biztosít a világra: „Fogalmainak látszólagos zavartsága és restsége nem más, mint az agy kiemelkedően nagy gondossága a világ minden részletét illetően.”<sup>4</sup> Ugyanakkor a lassú észlelés lehetővé teszi a kritikus világlátást és a magától értetődő dolgok kétségbe vonását. Maga Franklin is szerző, aki feljegyzi és közzéteszi élményeit: „A tapasztalásból ismert dolgok a megfogalmazás során átalakultak valamivé, amit ő is csak mint egy képet látott. A meghittség érzése eltűnt, helyette megjelent az idegenség varázsa.”<sup>5</sup> Franklin megköveteli individuális időmértékének elfogadását: „Nem vagyok a magam ellensége, komolyan veszem, amit gondolok és érzek. Az ehhez szükséges idő nem kárba veszett idő.”<sup>6</sup> Mindez azonban nem jelenti, hogy Franklin elfordulna a haladástól. Azt gondolnánk, hogy neki, a lassúság képviselőjének, a gyorsaság megteremtése idegen kell hogy legyen. Mégis ő ér elsőként az Északnyugati-átjáróhoz, méghozzá a legmodernebb technikai eszközök segítségével. Természetadta lassúsága a siker feltételévé válik, mert ennek segítségével tudja a legénységre leselkedő halálos csapdákat észrevenni. A leglassúbb sarkkutató éri el célját a leggyorsabban. Így módon a lassúság a kikerülhetetlen gyorsulás szolgálatában álló élménynek tekinthető. Ebben az értelemben beszélhetünk a lassúság kultuszáról.<sup>7</sup>

A *Selim oder Die Gabe der Rede* és az *Ein Gott der Frechheit* (Egy pimasz isten, 1994) című Nadolny-regények értelmezésében fontos szerepet játszik az „idegen-

<sup>3</sup> Vö. Anne BOHNENKAMP, *Von der Freiheit des Erzählens. Zur Poetik Sten Nadolnys*, in *Sten Nadolny. Porträt 6*, Eggingen, Edition Klaus Isele, 1996, 17–39, itt: 21.

<sup>4</sup> Sten NADOLNY, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, München, Piper, 2003.

<sup>5</sup> *I. m.*, 270.

<sup>6</sup> *I. m.*, 209.

<sup>7</sup> Vö. Elm THEO, *Kult der Langsamkeit. Peter Handke, Hermann Lenz, W. G. Sebald, Sten Nadolny*, in *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder*, hrsg. von Zymner RÜDIGER, Engel MANFRED, Paderborn, Meutis, 2004, 102–117, itt: 113–115.

ség” fogalma, amelyet az író a „Wir” und „Die” – Erzählen über Fremde („Mi” és „ők” – Idengenekről beszélni) című esszéjében fejt ki.<sup>8</sup> A Szelim-regényben Németországot török perspektívából, Törökországot pedig német perspektívából mutatja be. Nadolny a sajátot elidegeníti, így az olvasó számára az otthonos különösnek tűnik. Úgy véli, hogy jobb az idegent respektálni, mint túlságosan is törekedni a megértésére. Az idegen ilyen értelmezése révén a regényekben interkulturális aspektusok fejeződnek ki. Egy fiatal keletnémet lány áll az *Ein Gott der Frechheit* című regény középpontjában, melynek cselekménye 1990-ben kezdődik. Helga Herdhitze egy istenéről szóló történetről fantáziál. Szemtanúja lesz Hermész kiszabadulásának, akit Hephaisztosz, a technika és a racionalitás istene több mint 2000 évre egy Santorini melletti sziklafalra kötözött. Ebben az esetben az idegen pillantás Hermész pillantása, aki a szórakoztató történetek százai során tanulja meg, hogy mi történt az utóbbi évezredekben. A tanulás egy különös formáját választja, mely során az emberek jobb fülén keresztül behatol agyukba, és ott mindent kifürkész. Mind a Szelim-regényben mind pedig a Hermész-regényben egy regény keletkezéséről, illetve egy történet elbeszéléséről van szó, ezért ezek a művek poetológiai szempontból is érdekesek. A két regény szerkezete hasonlít egymásra. A Szelim-regény a következő fejezetek vizsgálódásainak tárgyát képezi, ezért az *Ein Gott der Frechheit* című regénnyel kapcsolatban hangsúlyozom, hogy a regény egy elbeszélés elbeszéléseként értelmezhető. Az első fikcionalitás szintjén Helga Herdhitze utazása során fantasztikus történeteket gondol ki, amelyekben ő Helle, egy görög istennő, aki a fogságból szabadult Hermész kedvese. Négy évvel fantáziái megjelenése után meghal Athénban egy túl későn felfedezett tuberkulózis miatt. Apja, Hephaisztosz, a racionalista világrendszer és a multiplikáció képviselője, konfliktusba kerül Hermésszel, a kommunikáció és az addíció istenével. Ebben a regényben Helga fantáziálásának leírása háttérbe szorul az általa kigondolt történet leírásával szemben. A Szelim-regénnyel ellentétben itt az első fikcionális szint elbeszélése nem jelenik meg mint írásos dokumentum. A mintaregény X szerzőjéhez hasonlóan Helga édesapja is öngyilkosságot követ el, aki a fantáziatörténetben Hephaisztosz képében, Helle apjaként jelenik meg, és akinek Helga ebben a történetben egy boldogabb kifejeletet szán. Az elbeszélés ebben a történetben is világmegmentő szerepet játszik. Héphaisztosz szerelmi csalódása miatt meg akarja semmisíteni a világot, nem kímélve sem az embereket, sem az isteneket. Apollón azonban kitalál egy történetet, amely szerint hír érkezett Sydneyből egy meteororról, amely 2116. aug. 14-én meg fogja semmisíteni a földi életet, így Héphaisztosz számára nem marad más hátra, minthogy a többi istennel együtt méltósággal várja be a világ végét. A regényben több helyen találunk utalást Helga elbeszélő szerepére. Ennek ellentmond, hogy a kitalált történet alakjai emancipálódnak Helgával szemben. Az istenek kézbe veszik sorsukat, és most Helga je-

<sup>8</sup> Sten NADOLNY, „Wir” und „Die” – Erzählen über Fremde, in *Schreiben zwischen den Kulturen. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Paul Michael LÜTZELER, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1996.

lenik meg Helle fantáziájában. A történet végén Zeusz készen mutatkozik arra, hogy ismét gondoskodik a világ irányításáról, noha tisztában van azzal, hogy távollétével is hozzájárult az események elbeszélte alakulásához.

Nikolaus Förster felhívja a figyelmet az elbeszélés visszatérésére az 1980-as és 1990-es évek német nyelvű irodalmában, amely a destrukció és az autenticitás helyett a rekonstrukciót és a fikcionalitást helyezi a középpontba, kiemelve a mesélés és a tradícióval való játék szerepét. Förster Nadolny *Die Entdeckung der Langsamkeit* című regényét is az elbeszélés visszatérésének művei közé sorolja. Noha a lineáris elbeszélés főleg erre a műre jellemző, Nadolny többi regénye is kapcsolatba hozható az elbeszélés visszatérésével. A Nadolny regényeiben ábrázolt világban sajátos törvények uralkodnak és a természetfölötti a természetes kategóriájába tarthat. Az elbeszélő meg tudja magyarázni a nem megmagyarázható lassúságot vagy átvezeti a figura természetfölötti lassúságát ismert természeti törvényekbe, ha nem is nagy sikerrel. Az elbeszélés öröme azzal a következménnyel jár, hogy a fantasztikus elemek gyakrabban fordulnak elő a prózában. Jelzik a történet fikcionalitását és ösztönzik a realitással és a fikcióval való játékot. A Franklin-regényben egy történelmi személyiség reális élete válik egy fikcionális történet kiindulópontjává, a Hermész-regényben pedig a kerettörténet alig különböztethető meg a mitológiai alakok fantasztikus történetétől. Ezekben a művekben nem a történelmi események autentikus rekonstrukciója fontos, hanem a műre jellemző világ megteremtése, amely során az író történelmi személyeket és irodalmi témákat integrál művébe.<sup>9</sup>

### *Interkulturális kommunikáció, transzkulturalitás, interkulturalitás*

A globalizáció aktuális fázisában a különböző kultúrák közötti kapcsolatok és konfliktusok egyre gyakrabban kerülnek az érdeklődés középpontjába. A II. világháborúval kapcsolatos és a háború utáni időszak vendégmunkás-korszakának migrációs hulláma Németország számára igen fontos tényező. Tanulmányomban az interkulturális kommunikáció tágabban értelmezett fogalmából indulok ki, amely a különböző kultúrákhoz tartozók közötti kommunikáció mellett a kommunikáció mediális formáit is figyelembe veszi (televízió, rádió, film, internet).<sup>10</sup> Az *interkulturalitás* fogalma az interkulturális kommunikációs folyamatok konzekvenciáit jelenti. Az olyan újabb fogalmak, mint a *hibriditás* vagy a *kulturális szinkretizmus* a különböző kultúrákból származó elemek kreatív összekapcsolását jelentik, sok esetben közvetlen interkulturális kontaktusok eredményeként. *Multikulturalitás* alatt a különböző kultúrák egyazon szociális rendszeren belül való együttélését értjük. Claus Leggewie a multikulturális társadalmak három formáját különböz-

<sup>9</sup> Vö. Nikolaus FÖRSTER, *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999, 96–161.

<sup>10</sup> Vö. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Interkulturelle Kommunikation*, Stuttgart, Metzler, 2005, 8.

teti meg. Az *asszimilációs modell* a kisebbségi kultúrák vagy a bevándorlók kultúrájának beolvadását jelenti. A német társadalom az asszimilációs modell integratív variánsát testesíti meg, amely egy hosszabb átmeneti fázissal számol, illetve a bevándorlók kultúrájának külön jogokat biztosít az iskolai oktatásban, a vallásgyakorlásban és a politikában. Az *apartheid modell* a kulturális kisebbségek elkülönítését és gyakran gettóizálását jelenti. A *policentrikus modell* lehetővé teszi a kultúrák egyenrangú együttélését.<sup>11</sup>

A *transzkulturalitás* plurális kulturális identitást jelöl, amely több kultúra egybefonódásából fakad. Claus Leggewie szerint a német társadalmat a migráció és a globalizáció kontextusában transzkulturális befolyások hatják át. Egyre kevésbé lehet megkülönböztetni a kultúra „német” és „külföldi” elemeit.<sup>12</sup> Az interkulturális kapcsolatok dinamikája és intenzívebbé válása nem vezet szükségszerűen az előítéletek megszűnéséhez és az idegenség befogadásának komplexebb formáihoz. Ezek az előítéletek még fokozódhatnak is, főleg olyan kontextusokban, amelyekben az interkulturális kapcsolatok szociális és politikai egyenlőtlenségekkel társulnak. Ezek közé sorolhatók a katonai megszállás, a koloniális függőség és a vendégmunkás-státusz is. Ezekben az esetekben abból indulhatunk ki, hogy az intenzív interkulturális kapcsolatok ellenére az idegenekkel kapcsolatban megerősödnek a sztereotip formák.<sup>13</sup>

Aglaia Blioumi elemzi az irodalmi szövegekben manifesztálódó interkulturalitást, és kiemeli a diszkurzus legfontosabb elemeit. A dinamikus kultúramodell a kulturális képződmények változását és folyamatosságát hangsúlyozza. Az önkritika segítségével az értékelés és a cselekvések sémái kerülnek elutasításra. A hibriditás az individuális lét összetett formáit jelöli, és lehetővé teszi a különböző társadalmon belüli közösségek elfogadását. Különösen nagy szerepe van az ún. kettős optika kutatásának. Ez azt jelenti, hogy az idegent és a sajátot különböző perspektívákból lehet bemutatni.<sup>14</sup> Blioumi egy későbbi tanulmányában<sup>15</sup> Lothar Krappmann szociálpszichológiai elméletét<sup>16</sup> alkalmazza irodalmi szövegek elemzése során. Krappmann négy képességet nevez meg, amelyek segítségével az ember képes a

<sup>11</sup> Vö. Claus LEGGEWIE, *Vom deutschen Reich zur Bundesrepublik – und nicht zurück. Zur politischen Gestalt einer multikulturellen Gesellschaft, in Zugänge zum Fremden*, hrsg. von Lothar BREDELLA, Herbert CHRIST, Gießen, 2003, 37–55.

<sup>12</sup> Vö. i. m., 49.

<sup>13</sup> Vö. Hans-Jürgen LÜSEBRINK, *Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation*, in *Konzepte der Kulturwissenschaften*, hrsg. von Ansgar NÜNNING, Vera NÜNNING, Stuttgart, Metzler, 2003, 307–328, itt: 321.f.

<sup>14</sup> Vö. Aglaia BLIOUMI, *Interkulturalität und Literatur. Interkulturelle Elemente in Sten Nadolnys Roman Selim oder die Gabe der Rede*, in *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*, hrsg. von Aglaia BLIOUMI, MÜNCHEN, IUDICIUM, 2002, 28–40.

<sup>15</sup> Aglaia BLIOUMI, *Kulturaustausch, Interkulturalität und Interdisziplinarität. Beispiele aus der deutschen Migrationsliteratur*, in *Neohelicon* XXXI, 2004, 1, 43–59.

<sup>16</sup> Lothar KRAPPANN, *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2000.

normák és a motivációk közötti egyensúlyt megtartani, ezek pedig a szerepdistanca, az empátia, az ambiguitástolerancia és az identitásábrázolás. A szerepdistanca fogalma az irodalmi szövegek összefüggésében azt jelenti, hogy az elbeszélés szintjén megjelenik az idegen pillantás (der fremde Blick): „A perspektíva-váltás oly módon realizálódik, hogy kívülről, »idegen szemüveggel« tekintünk a sajátunkra és a »hogyan látnak bennünket mások?« kérdésre adunk választ.”<sup>17</sup> Az empátia az elbeszélő azon törekvését jelenti, hogy az idegen kultúrát, a más milyet a maga kontextusában ragadja meg, és az interakciós partnerek elvárásait átveszi. Ebben az esetben az idegen normákat nem idegenként, hanem más milyenként, a megszokottól eltérőként fogjuk fel. Az individuum ambiguitástoleranciája azt a képességet jelenti, hogy a számunkra ellentmondásos szerepvállalásokat és motivációs struktúrákat el tudjuk viselni. Az identitásábrázolás aspektusa felveti a kérdést, hogy az identitások bemutatásánál az előítéletek vagy a relativáló nézőpontok dominálnak: „Így feltehetjük a kérdést: *A szerző túlnyomóan pozitívan tűnteti fel az »idegent«, hogy a »sajátot« korrigálja, vagy negatívan, hogy a saját fölényét propagálja?*”<sup>18</sup> Blioumi szerint ez a négy képesség segíti elő az interkulturális elemek közvetítését az irodalmi művekben.<sup>19</sup>

### *Nadolny idegenségfogalma*

Nadolny a már említett „*Wir und Die*” – *Erzählen über Fremde* című esszéjében foglalja össze az idegenség fogalmáról vallott nézeteit. Az „idegenség” kifejezést előnyben részesíti az „etnikai kisebbségek” vagy a „más eredetű emberek” megjelöléssel szemben, „mert városokat, tájakat, növényeket, állatokat és embereket idegennek vagy egzotikusnak érezhetünk, anélkül hogy előzőleg kifejténénk, hogy érzéseinknek van-e objektív alapja.”<sup>20</sup>

A Kelet fogalma Nadolny számára egyik nagyapjához kötődik, aki a húszas években német követ volt Konstantinápolyban. A 70-es években az író megismerkedett egy törökkel, akit, hogy inkognitóját megőrizze, Haluknak nevez, s aki „a legbarátságosabb, a legtörténetgazdagabb és a leginkább vállalkozószellemű vendég volt”.<sup>21</sup> Ez a Haluk sok tekintetben rokonságot mutat a regénybeli Szelimmal. Nadolny elmondja, hogy Halukot nem törökként vagy idegenként fogadta, hanem sokkal inkább mint rokont. Haluk egy nyugati orientáltságú isztambuli család gyermeke volt. Szelimhez hasonlóan Haluk sem tudta elviselni, ha az emberek a török kisebbség iránti szolidaritásukról beszéltek. A 80-as években Haluk javasolta, hogy Nadolny írjon Semra Ertanról, aki felgyújtotta magát Kielben, hogy tiltakozzon

<sup>17</sup> Aglaia BLIOUMI, 2004, 50.

<sup>18</sup> *I. m.*, 50–51.

<sup>19</sup> *I. m.*, 50–52.

<sup>20</sup> NADOLNY, 1996, 66.

<sup>21</sup> *I. m.*, 68.

a németországi törököket Ankara és a németek által ért atrocitások miatt. Mivel Nadolny nem tudott egy fiatal török lány problémáival azonosulni, elvetette ezt a gondolatot. Haluk története mellett döntött, mert lehetősége volt arra, hogy meghallgassa Haluk elbeszélését a saját életéről.

Nadolny idealizálja regényhősét, ugyanakkor kénytelen megállapítani, hogy Haluk teljesen más utat járt be: „Míg én egy vonzó 60-as évekbeli Szelimet mutattam be, rá kellett jönnöm, hogy Haluk karizma nélküli ember, aki üzleteihez mindig pénzt kért, amit aztán az újabb és újabb (és kilátástalan) vállalkozásaiban eltékozolt.”<sup>22</sup> Hogy a vázolt problémát érzékeltetni tudja, Nadolny két elbeszélés-szintet vezet be, a regényalak Alexander mellett kitalálja a naplóíró Alexandert, aki az elbeszélés nehézségeire reflektál.

Nadolny úgy véli, hogy az idegenség bemutatása az irodalomban nem nagy számú egzotikus figura és esemény bemutatása révén történik. Módszere „a meghitt és ez idegen egymásravetítése”,<sup>23</sup> azaz a saját elidegenítése, más szóval önmagunknak az idegen szemével való szemlélése. Ez a módszer tulajdonképpen a Blioumi által szerepdistanciának nevezett képesség. Nadolny szerint a túl nagy mértékű megérteni akarás az idegen idegenségétől való félelem megszüntetése, és a már nem annyira idegen idegenségnek a saját világlátás, a saját valóságtapasztalás normáinak való megfeleltetése: „Nem is annyira az idegen megértéséről van szó. Ellenkezőleg: néha jobb az idegent az állítólagos megértés helyett inkább *respektálni*.”<sup>24</sup> Az idegen elfogadásában segít a bennünk levő idegenség felismerése, mert bizonytalanságunk, személyiségünk eddig ismeretlen oldalának megismerése hozzájárul más emberek idegenségének az elfogadásához. Nadolny az idegen kultúrát kontextusban vizsgálja, tehát empátiával közelít, és az elfogadás akarásával az ambiguitástolerancia elvét vallja. Hőstét pozitívan mutatja be, mert nem a németek fölényét akarja bizonyítani, hanem a *saját* objektív szemléletére törekszik, és a németekről alkotott idegen meglátásokból tanulni akar, saját gondolatait, látásmódját kész korrigálni.

### *Selim oder Die Gabe der Rede* – a regény szerkezete

Az elbeszélés két szinten realizálódik. Alexander regényével kezdődik a második fikció szintjén, amelyben Alexander figuraként jelenik meg. Az elbeszélte idő 1965. január 22-én kezdődik. Szimultán módon egymást váltva Alexanderről és Szelimről tudósít az elbeszélő, emellett több cselekményszál fut párhuzamosan. A török vendégmunkások megérkezésével egyidejűleg ismerjük meg Alexander és a Bundeswehr konfliktusát. Az első fejezet végén jelenik meg a tulajdonképpeni első fikció-szint, amely az író Alexander naplóbejegyzéseit tartalmazza egyes szám első sze-

<sup>22</sup> I. m., 72.

<sup>23</sup> I. m., 73.

<sup>24</sup> I. m.



mélyében, és amely csak 1980 januárjában kezdődik. Ezen a szinten realizálódik az elbeszélés elbeszélése, amely során Alexander naplójában elmondja a regény keletkezéstörténetét. Így Alexander naplójában reflektál regénye cselekményére. Narráció és a narrációra való reflektálás egymást váltva jelenik meg. Wolfgang Bunzel ebben az esetben a forrásfikció módszeréről beszél. Nadolny részleteket mutat be Alexander naplójából, és egyéb más forrásanyagokat közöl, hogy hitelesnek mutassa az elbeszélést. Ez a metafikcionális írásmód lehetővé teszi, hogy Alexander regényének cselekménye végig mint fikcionális konstrukció látható, és az írás folyamata a napló szintjén állandó reflexiónak van alávetve.<sup>25</sup>

Alexander naplójában bemutatja azokat a nehézségeket, amelyek Szelim történetének és a Szelimmal való barátsága történetének ábrázolásakor jelentkeznek. A későbbiekben kiderül, hogy hamis feltevésből indul ki, amennyiben meg van győződve arról, hogy a *siker*es Szelim történetére van szüksége ahhoz, hogy a regény kontinuitását biztosíthassa, illetve egyáltalán meg tudja írni Szelim történetét. A regény harmadik részében elveszíti az elbeszélő a történet áttekintésének képességét, már nem tudja bemutatni az elbeszélő eseményekre való reflexióit. Az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő közelítenek egymáshoz, Alexander regénye és naplója nehezen különböztethetők meg egymástól, mindkettő szétzúszkálódik.<sup>26</sup> A regény kompromisszummal végződik, amely az elbeszélés sikerét és az elbeszélő krízisét prezentálja. Alexander többé már nem próbálja meg barátja, a „valódi” Szelim történetét elmesélni, elfogadja a másik idegenségét, így kitalálhatja Szelimet, a regényalakot. Elfogadja Szelim halálát, és mégis végig tudja írni történetét, amennyiben eltávolodik az élet és az írás identitásának gondolatától. Nem cáfolja regénye töredékességét, lemond műve tökéletességéről és zártságáról.<sup>27</sup> Alexander regényének Szelimje víziói révén gazdag és tekintélyes lesz. A regény valóra váltja Szelim álmát, amennyiben azt a történetet beszéli el, amelyet Szelim a maga történeteként akart elbeszélni: „Ez az a történet volt, amelyet ő akart elmesélni: hogyan tudott ereje és jó ötletei révén meggazdagodni. Ezt akarta először elbeszélni, majd véghezvinni, aztán ismét elbeszélni.”<sup>28</sup> Itt is életét veszti Szelim és fia egy autóbaleset során, de csak a törökországi viszontlátás és Szelim beteljesült élete után. Összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy Alexander regénye pozitívan végződik, mert Szelim boldogan él családja körében, és Alexander véghez viszi regényét. A napló azonban kudarcra végződik, mert Szelim sikertelen marad a nyugati társadalomban, sőt ki is utasítják, Alexander pedig csak korlátozottan tudja megtanulni Szelimtől a mesélés képességét.

<sup>25</sup> Vö. Wolfgang BUNZEL, *Sten Nadolnys Roman Selim oder Die Gabe der Rede. Aufbau, Struktur, Erzählweise in Sten Nadolny. Portät 6*, hrsg. von UÖ, 1991, 147–169, itt: 149.f.

<sup>26</sup> Vö. i. m., 154.

<sup>27</sup> Vö. i. m., 156.f.

<sup>28</sup> NADOLNY, 2004, 43.

*Interkulturalitás a Selim oder Die Gabe der Rede*<sup>29</sup> című regényben

a) *Alexander regényében*

Az idegenség motívuma a két cselekményszálát összekötő kulcsmotívumnak tekinthető. Interkulturális tanuláskor kezdetén Szelim és Alexander a vonatban találkoznak, és gondolatban kölcsönös előítéleteket fogalmaznak meg. Szelim így gondolkodik: „Mindenki tudja, hogy a németek a legtöbb időt munkával, fűtéssel és hólapátolással töltik. Nem beszélnek sokat, hatalmasok és szókék, mint az ördög. Ha mégis marad még idejük, akkor olvasnak.”<sup>30</sup> A kommunikációs nehézségekkel küzdő Alexander rögtön észreveszi Szelim nem mindennapi kommunikációs készségét, és megállapítja róla: „Feltűnő, hogy mindenki rá figyel. Talán valamilyen mesét ad elő, ilyenek a keletiek.”<sup>31</sup> A törököknek az idegen német viszonyokkal való konfrontálódása komikus szituációkban kerül bemutatásra, amelyek során a németek élete és szokásai új megvilágításba kerülnek, „idegen szemüvegen keresztül” láthatjuk őket: „Volt uzsonnacsomag is, amelyben gumiszzerű kenyér és virsli, továbbá szintén gumiból készült sajt volt, amelyhez senkinek sem volt bizalma.”<sup>32</sup> Az idegenség hatja át Alexander Bundeswehr-beli tapasztalatait

<sup>29</sup> A cím két részből áll. A főcím „Szelim”, a mellékcím „A beszéd adománya”, köztük pedig a „vagy” kötőszó helyezkedik el. Szelim arab eredetű név, amely az iszlám kultúrákban jól ismert. Jelentése: sértetlen, egészséges, jó, helyes és okos, tehát szellemileg és lelkileg kiegyensúlyozott. Szelim egyben az egyik legnagyobb és leggyőzedelmesebb török uralkodó, I. Szelim neve is, akinek az Oszmán Birodalom sok hódítást köszönhetett, így például Egyiptom meghódítását 1516-ban. „A beszéd adománya” mint alcím a cselekmény tematikus részére vonatkozik, a nyelvet és a beszédet tematizálja. A „Gabe” szó jelenthet adományt és rendkívüli tehetséget is. Az adomány jelentésben az ajándék fenségessége is kifejeződik. A „Rede” szó retorikai aspektust hordoz magában, a publikum meggyőzését tűzi ki célul, ugyanakkor jelentése az „elbeszélés” szóhoz is közel áll. Mindkét értelemben a beszéd szóbeli megalkotottsága áll a középpontban, amely közvetlen kapcsolatot feltételez a szónok/elbeszélő és a hallgatóság között. A cím szerint Szelim a Kelet képviselője is lehet, azé a Keleté, amelynek mesemondó Seherezáde alakja az európaiaknak sem ismeretlen. Maga Nadolny is több írásában leírja török barátai iránti csodálatát, amelyet regényével és annak címével is kifejezésre juttat. Ezért választja a „Gabe” szót, amely az ajándékozást és a beszéd tehetségét egyidejűleg fejezi ki. Szelim a regény elején rendelkezik a beszéd tehetségével, a „vagy” szó azonban kétséget is kifejez, amely a regény végén, főleg Alexander naplójában beigazolódik, mert itt a Szelimről írtak sok tekintetben illuzórikusnak bizonyulnak.

„Alexander” tipikusan európai, eredetileg görög név. A név „győzedelmes harcost” jelent. A név legismertebb történelmi képviselője Nagy Sándor, aki Előázsia egészen Indiáig terjedő részét meghódította. A két főszereplő neve tehát már magában hordozza a regény egyik fő témáját, a keleti és a nyugati kultúra találkozását. Vö. LAMYA ABDELMOHSEN OSMAN ZIKO, *Interkulturalität – Erzählformen in den Werken von Sten Nadolny*, Trier, 2004, 54–59.

<sup>30</sup> NADOLNY, 2004, 45.

<sup>31</sup> *I. m.*, 48.

<sup>32</sup> *I. m.*, 49.

is, így idegenné válik számára hazája és anyanyelve. Mint Blioumi megjegyzi,<sup>33</sup> Alexander egy beszélgetésben arra törekszik, hogy saját világát kívülről lássa. Explicit formában fogalmazza meg a szerepdistancia iránti igényét: „A német a legszívesebben akkor figyelt, amikor Szelim Frankfurtból beszélt – mindenre kíváncsi volt, amit a törökök a németekről mondtak, [...]”<sup>34</sup>

Egy német beteg előítéletektől nem mentesen panaszkodik, amikor a török Vampirismettel kell megosztania szobáját, ez pedig állásfoglalásra készíti a szobatársakat. Az idős ember arra panaszkodik, hogy egy „keletivel” közösen kell használnia a mosdókagylót, és követeli, hogy a külföldiek külön szobát kapjanak, mire valaki külön szobát kér a náciknak. Több török vendégmunkás beilleszkedési nehézségeit ismerheti meg az olvasó. A törökök alkalmazkodását nehezítik a németek törökökről hallott pontatlan információi: „A törököket többé-kevésbé barbároknak tartották, de minduntalan biztosították őket arról, hogy ez ellen nincs kifogásuk.”<sup>35</sup> Szelim egyre jobban értette a német nyelvet, és megpróbált beszélgetőpartnereket találni, akikkel értelmesen lehetett beszélgetni. Különösen unszimpatikusak voltak számára a magukat törökbarátnak nevező németek, „akik nagy kegyesen és együttérzéssel leereszkedtek hozzá, és még álmukban sem gondolták volna, hogy külföldi polgártársuknak több lehet a fejében, mint nekik”.<sup>36</sup>

Alexander elkíséri Szelimet az idegenrendészetre, hogy segítsen a tartózkodási engedély meghosszabbításában. Nyakkendőt visel, és kész arra, hogy a tisztviselő udvariasságát udvariassággal viszonzza. Ezzel szemben Szelim borostásan jelenik meg, mert úgy gondolja, hogy a korrekt megjelenéssel a hivatalnokot rossz irányba tereli. Alexander nem érti Szelimet, hiszen Szelim viselkedése a török kulturális elvárásokon alapszik, amelyeket Alexander nem ismer. Csak törökországi utazása során érti meg Szelim viselkedését, amikor azt tapasztalja, hogy a török hivatalnokok lekezelően viselkednek a török és a külföldi polgárokkal. A törököknél nagy a távolságtartás a hatalmat gyakorlókkal szemben, több toleranciára van szükségük a hivatalokban.

Jogos önvédelemben Szelim megöl egy prostituáltakat futtató férfit, de török származása miatt nem akar vallomást tenni a bíróság előtt. A bíróság meghamisítja tettének valódi indokát, amely tulajdonképpen egy fiatal lány becsületének megmentése. A bíróság a német jogban nem ismeri el ezt az indokot, mégis ezt hozza fel Szelim ellen, és nem a jogos önvédelmet tekinti kiindulópontnak. Szelimet bűnözőnek tekintik, és elítélik. Szelim és Ayşe, akik a bevándorlók második generációjához tartoznak, észreveszik a németek közömbösségét a törökökkel szemben. Alexander tanulmányozza a közömbösség kifejezésének lehetőségeit: „A kisebbségről való beszéd négy fajtáját különböztette meg: a ’gyűlölködő beszédet’ (ritkán),

<sup>33</sup> BLIOUMI, 2004, 54.

<sup>34</sup> NADOLNY, 2004, 226.

<sup>35</sup> *I. m.*, 166.

<sup>36</sup> *I. m.*, 168.

a 'nemtörődömség igényét' (többnyire, általában képmutató mellékhanggal), a 'tárgyilagos beszédet' (ritkán) és a 'beszélgető részvételt' (szinte ismeretlen fogalom)."<sup>37</sup>

Ayşe figyelemmel kíséri a németeket, és megkülönbözteti a segítőkész és jó embereket azoktól, akik semmit sem akarnak tudni. Felfigyel a németek állatszeretetére: „Itt nyilvánvalóan nagyon szeretik az állatokat, ezt jónak találja. Az állatokkal egészen közvetlenül és gyengéden beszélgetnek a németek, és meg vannak győződve róla, hogy minden szavukat értik.”<sup>38</sup> Ezekkel a szavakkal indirekt módon azt fejezi ki, hogy sok német a törökökkel szemben közömbös, nem kíván velük kommunikálni, és érdektelen. Észreveszi, hogy sokan valamiért nem kedvelik a törököket, de nem őszinték, elhallgatják ezt a tényt. A konfliktusok félreértésekben, agressziókban és a beszélgetések megszakadásában vagy hallgatásban nyilvánulnak meg. A félreértések a verbális vagy a nonverbális viselkedés félreértelmezéséből fakadnak, amely a tapasztalatok hiányára vezethető vissza. Ayşe pályázik egy titkárnői állásra, de nem kapja meg, mert egy kis akcentussal beszél, noha soha sem vét nyelvtani hibát. Ayşe tanulmányozza azokat a pszichológiai és bürokratikus akadályokat, amelyekkel a törökök konfrontálódnak. Ő is észreveszi a kulturális különbségeket: „Egyes törökök erősek, mert erősnek érzik magukat. Egyáltalán nem gondolnak arra, hogy alávéssék magukat a németek korrektségről és pontosságról vallott nézeteinek, amelyeket ők hozzájuk méltatlannak vagy férfiakhoz nem illőnek találnak.”<sup>39</sup> Németország a szigorú időbeosztású országok közé tartozik, ahol elvárják a pontosságot. Más kultúrákra a flexibilisebb időbeosztás jellemző. Ezekben a kultúrákban a kollégák közötti emberi kapcsolatok nagyon sokat jelentenek, és a kollégák egymás közötti kapcsolattartása fontosabb, mint az időtervek betartása.

A második generációhoz tartozó török gyerekek már Németországban nőttek fel, bizonytalan az identitásuk, a kultúrák között helyezkednek el:

Sok lány fejkendővel a fején lép ki reggel a házból, de hogy ne gúnyolják ki őket, az iskola előtt leveszik a fejkendőt, a házuk előtt azonban ismét felveszik, hogy apjukat ne sértsék meg. Nem tudják megállni, hogy ne javítsák ki apjuk német nyelvi hibáit, ők pedig rosszul beszélnek törökül. Ez is sértő.<sup>40</sup>

Ayşe észreveszi, hogy a németek a törököket az áldozat szerepében látják, és tiltakozik az ellen, hogy azonosítsák a törököket a zsidókkal. Le akarja győzni a közömbösséget és a kommunikációképtelenséget, de meg kell állapítania, hogy a televízió abban érdekelt, hogy a beszélgetéseket és a tiltakozó akciókat áruként adja el. A kereskedő, aki támogatja Ayşét, az alkalmazkodás mellett van, hogy a konfliktusokat el lehessen kerülni. Úgy gondolja, hogy a törököknek vissza kell fogniuk

<sup>37</sup> *I. m.*, 350.

<sup>38</sup> *I. m.*, 370.

<sup>39</sup> *I. m.*, 374.

<sup>40</sup> *I. m.*, 375.

magukat, mert Németországban nincsenek otthon. Ayşe szavait sértőnek tartja: „Ő megőrizte hazája erkölcsét, Ayşe azonban már teljesen németté vált, mert nem respektálja az idősebbeket és a férfiakat.”<sup>41</sup> Ayşének sikerül megnyernie a tévét egy szokatlan ötlettel: egy frankfurti bankszékház tetejéről akar beszélni. Azt akarja, hogy előben beszélhessen, hogy ne szakíthassák meg, illetve hogy ne legyen lehetőség szavai meghamisítására. Végül nem tudja elérni célját, és leveti magát a mélybe. Alexandert szakértőként hívják az ügyben, hiszen ő ismerte a lányt: „Meg-erősíti, hogy Ayşe a tévében akart a tévé ellen tiltakozni, mert véleménye szerint a tévé a véleménykülönbségek természetes bemutatását nem engedi meg és a közönyösséget támogatja.”<sup>42</sup>

Törökországban Alexander átéli egy másik ország idegenségét. Hosszú keresés után sem találja meg Szelimet, és romló egészségi állapotával párhuzamosan alább-hagy Törökország iránti lelkesedése: „Néhány héttel ezelőtt valóban Törökországban akart élni? Hogy jutott ez eszébe? Minél tovább maradt, annál idegenebbnek, reménytelenebbnek és szerencsétlenebbnek látta a környezetét.”<sup>43</sup> Török fiatalokkal találkozódik, akik Törökországban is, és Németországban is idegennek érzik magukat, és így a kultúrák között élnek: „Otthon a külföldit kellett játszanom, mesterségesen rosszul kellett beszélnem a német nyelvet, egyébként arrogánsnak tartottak volna. Itt még rosszabb a helyzet: gyűlölnek, akár a törököt, akár a németet játszom, teljesen mindegy!”<sup>44</sup>

Alexander a saját bőrén érzi a török bürokráciát. Most megismerte azt a kultúrát, amelyből Szelim származik, most megérti könnyelműségét, azt a hajlamát, hogy gyors megoldásokat találjon és kockázatosan éljen. Mindenütt káoszt és hektikus közlekedést lát. A törökök ezt az életmódot azonosítják a nyugati életmóddal, Alexander azonban megvédi a nyugati kultúra vívmányait: „Honnan tudhatnák itt, hogy ez a nyugati életforma fonákja, és nem a legjobb, amit a nyugat nyújtani tud.”<sup>45</sup> Bírálja a török viszonyokat, az elmaradottságot, a hiányt és a szervezetlenséget, de mindezt önkritikája kíséri, mert a kritika mögött nincs más, „mint az öntelt kábulat, hogy magát felsőbbrendű embernek érezheti. [...] Hogy gondolhatta, hogy fogalma lehet arról, hogy mi a rossz ebben az országban! A gazdasági problémák jelentik a bajt, nem az a mód, ahogyan az emberek megpróbálnak együtt élni a problémákkal.”<sup>46</sup> Önkritikájának része rasszizmusfogalma is. Nem fogadja el az extrém helyzeteken alapuló rasszizmus fogalmát, mely szerint a rasszizmus azt jelenti, hogy az embereket kiirtják. Számára a rasszizmus egészen köznapi dolgot jelent, ebben az értelemben ő sem mentes tőle.

<sup>41</sup> *I. m.*, 386.

<sup>42</sup> *I. m.*, 399.

<sup>43</sup> *I. m.*, 462.

<sup>44</sup> *I. m.*, 463.

<sup>45</sup> *I. m.*, 466.

<sup>46</sup> *I. m.*, 470.

A „Szelim győz” című fejezetben a regényalak Alexander találkozik Szelimmal, noha a naplóíró Alexander már rég tud Szelim haláláról. Ebben a fejezetben megjelenik Szelim álma a sikeres Szelimről. Meseszerűen kerül bemutatásra, hogy milyen sikereket ért el Szelim: „vizet talált, hidat épített, gyárat létesített és falut épített”,<sup>47</sup> Alexander szemében könnyel üdvözlí az amerikai Limousine-ban közeledő Szelimet. Mindenütt paradicsomi állapotok uralkodnak, Szelim anatóliai pásztorkutyákat tenyészt, gyümölcsültetvényében mandarin, füge és alma érik.

Interkulturális ünnepet szerveznek: megérkezik Olaf, hogy Szelim 60. születésnapjára készített filmjét átnyújtsa, építenek egy görög amfiteátrumot, ahol Alexander beszéde után török és német zenét játszanak. Csaknem valamennyi regényalak megjelenik: Gisela, Genevieve, Haluk, még Alexander édesanyja is. Szelim újra mesél a Minorca-kakasról, egy busszal megérkezik a brannenburgi úttörők, jönnek a török zenészek, és kezdődik a tánc. Ekkor történik a baleset, Szelim és fia életét veszti, miközben másokét akarják megmenteni.

#### *b) Interkulturális elemek Alexander naplójában*

1988 augusztusában elhatározza Alexander, hogy Törökországba utazik. Szelim fia, Dirk is vele tart, és figyelmezteti, hogy be kellene fejeznie a Szelim életéről szóló könyvet. Törökországban Alexandert rossz hír fogadja, Szelim már évekkel azelőtt a kettőjük közötti heves vita után meghalt. Alexander bűnösnek érzi magát, és elgondolkodik arról, hogy írhat-e a Szelimmal való boldog viszontlátásról és a kibékülésről, vagy jobb, ha búcsút mond a regénynek. A lelki krízis egészségi állapota megromlásához vezet. Az egykori muglai tanácsos, Ömer bej magyarázza el neki, hogy Szelim halála nem az ő bűne, mert a halál Allah kezében van: „»Hogy Szelim ön után száguldott és közben fiával együtt szerencsétlenül járt, az nem az ön műve, hanem egyedül Allah dolga. Ő fejezi be az életet, nem mi« [...] Egy nem várt, teljesen orientális mondat.”<sup>48</sup> A hosszú török látogatás után Alexander vágyik Németországra. Az újságolvasás során megjegyzi, hogy újra kell tanulnia a német nyelvet, mert az utóbbi időben idegenek lettek számára az angol és a túl hosszú német szavak.

Kiderült, hogy Alexander nem tudta megérteni Szelimet a török kultúra bevonása nélkül. A túl nagy megérteni akarás kétségessé válik. Alexander megtanulja Szelim hazáját respektálni. Elveti azonban a fatalizmus minden formáját, amellyel török útja során találkozott. Így megfogalmazza a keleti gondolkodás kritikáját is. Az első napokban Alexander a nyugati ember fölényességével illeti Törökországot. Gyógyulásával párhuzamosan megismeri és megtanulja értékelni az idegen kultúrát. Török útja első napjaiban az előítéletek dominálnak, idővel azonban túlnyomóan pozitívan gondolkodik az idegen országról.

<sup>47</sup> I. m., 477.

<sup>48</sup> I. m., 474.

„Elbeszélés” és „a beszéd retorikája”

Alexander felismeri, hogy egyre kevésbé időszerű a politikai beszéd antik tradíciókon edződött ideálja, az igazság megtalálásának igényére épülő analitikus-konceptuális beszéd. Az antik retorika a regény visszatérő témája. A naplói Alexander már a gimnáziumban akart egy Platón-referátumot írni, de ez a kísérlete kudarcra végződött. Meglátogatja régi görög tanárát, aki beszél neki a retorika képviselőiről alkotott új nézetéről:

Igen, sokra tartja a szofistákat. Ők kíváncsiak voltak a politikai véleményalkotás mechanizmusaira, átlátták a trükköket, és kevésbé hatott rájuk a demagógia, mint néhány Platón-követőre, akik gögösen beszéltek az objektív jóról és az igazságról, és a politikai gyakorlat mindennapjait pedig piszkosnak, csalásnak és ámtásnak tartották. Kevélység mutatkozik a gyakorta elviselhetetlenül autoriter és manipulatív »Szokrátesz«-dialógusokban is. Platón nagy gondolkodó volt, de nagy művével mások műveit lerombolta, amelyek nagyon hasznosak lehettek volna. [...] Nem csoda, hogy azok az emberek felelnek meg leginkább a régi szofistákról alkotott képnek, akikre Hitler a lehető leggyorsabban kiadta a letartóztatási parancsot.<sup>49</sup>

Alexander kétkedve ért egyet, és megállapítja, hogy a görög tanár nem tudja elképzelni, mert úgy gondolja, hogy tanára nem maradhatott volna egészen 1945-ig iskolaigazgató, ha nem reprezentálta volna méltóképpen a Harmadik Birodalmat. Az idézet a Platón és a szofisták közötti vitára utal. A szofista retorikában döntő jelentőségű volt, hogy valaki megállja a helyét egy vitában. Itt a megfelelésen és nem az igazságon volt a hangsúly. A vita résztvevőinek mindkét álláspontot képviselniük és indokolniuk kellett. Platón bírálta ezt a retorikát, hiszen ő a retorikát az igazságkeresésnek rendelte alá.<sup>50</sup> Ez a vita folytatódott a reneszánszban egyrészt a humanisták által hirdetett tézisérről, mely a beszéd és a művészet egységét mondta ki, másrészt a hatalompolitikai érveket felvonultató beszédművészet között.<sup>51</sup>

Az analitikus beszéd és retorika tehát megkérdőjeleződik, és Alexander az elbeszélés, főleg Szelim mesélő tehetségének csodálója lesz: „A szavak keresésének és meghallásának örömet újra megtalálni – csak ez a fontos. Szelimet tanulmányozni, ő lesz a tanárom, olyasvalaki, akit természetes retorikatanáromnak nevezhetek.”<sup>52</sup> A beszéd absztrakt retorikája nem tudja kielégíteni a résztvevők fontos igényeit, ezzel a ténnyel magyarázza Alexander a diákmozgalmak és a kolostorok-

<sup>49</sup> I. m., 320.

<sup>50</sup> *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Heinz ARNOLD, Heinrich DETERING, München, dtv, 1996, 220.

<sup>51</sup> *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar NÜNNING, Stuttgart, Metzler, 1998, 464.

<sup>52</sup> NADOLNY, 2004, 8.

ban és a Bundeswehrben megfigyelhető ideologizált kommunikációs formák sikertelenségét. A privát beszélgetésben is szembeállítja a racionális beszédet és az elbeszélést. Alexander regényében Szelim a történetmesélés képviselője. Ez azt jelenti, hogy beszélgetőpartnerét nem racionális érvekkel, hanem történetek elbeszélésével akarja meggyőzni, amely során az elbeszélő és a hallgató közötti kölcsönös tisztelet alapvető fontosságú. Szelim meggyőződése, hogy a világot nem megérteni kell, hanem elbeszélve meghódítani: „Aki szolgálai módon követi az igazságot, az nem szereti azt. Szelim tudja, hogy az igazság nem szívesen jelenik meg személyesen, hanem inkább előnyben részesíti azt, ha a történetek ezreiben próbálják megközelíteni.”<sup>53</sup> Szelim a maga történeteit variánsokban beszéli el, mindig hozzáigazítja őket a hallgatója jelleméhez és a beszédhelyzethez. Alexander is úgy véli, hogy az igazság az adott eseményről elbeszélhető történetek sokaságában rejlik. Az autenticitás azt jelenti, hogy a beszédnek létre kell hoznia a kapcsolatot egy konkrét élettörténettel. Dieter Hoffmann szerint ez az elbeszélésmód a keleti elbeszéléstradíciónak felel meg.<sup>54</sup> A keleti elbeszéléstradíció megismerése után Alexander is úgy véli, hogy az elbeszélés elválaszthatatlan a hallgató respektálásától. A naplótörténetben Szelim kevésbé képviseli ezt az álláspontot, mert Alexanderrel vitába bonyolódik, amelyben Alexandert érvekkel akarja meggyőzni a török kormány politikájának helyességéről. Egyikük sem fordít figyelmet a beszédpartnerére, pozícióik nem közelednek, ennek pedig az a következménye, hogy Szelim és fia halálos balesetet szenvednek, amikor Alexander után sietnek, hogy kibéküljenek vele. Hoffmann úgy véli, hogy Nadolny nem esik a sztereotip ábrázolás csapdájába, amikor szembeállítja a keleti és a nyugati életformát. Csak azokat a tendenciákat kívánja bemutatni, amelyek főleg a keleti kultúrkörre jellemzőek. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy törökre nem lehetnének jellemzőek a nyugati kultúra egyes elemei, mint például Mesutra, aki a nyugati konkurencia- és hatalásdölgölködés képviselője.<sup>55</sup> Anke Bosse bírálja Nadolny regényében, hogy a változatlan és vélhetőleg megváltoztathatatlan törökkel egy fejlődő német áll szemben, és így a sztereotipizálás egyik formáját figyelhetjük meg. A természetes elbeszélő, Szelim, európai szemszögből idealizált sztereotip figurává válik. Bosse szerint az író Szelimet egy jellemvonásra redukálja, és változatlanságával szemben Alexander fejlődőkéességének bemutatására használja fel. Kritizálja továbbá, hogy Szelim perspektívája egyre inkább háttérbe szorul. A sikertelen szabadítási akció után Szelim börtönbe kerül, ezt követően már csak Alexander perspektívájából láthatók az események. Ugyanakkor megjegyzi, hogy a nyugati gondolkodású elbeszélőt

<sup>53</sup> I. m., 418.

<sup>54</sup> Vö. Dieter HOFFMANN, *Postmoderne Erzählstrukturen und Interkulturalität in Sten Nadolnys Roman Selim oder Die Gabe der Rede*, in *Europäische Hochschulschriften, Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 1786, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2001, 89.f.

<sup>55</sup> I. m., 84.



részben kiegyenlíti a török és a német figurák pluralitása.<sup>56</sup> Bizonyos tekintetben Bossének igaza lehet. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy sem Nadolny, sem pedig elbeszélője nem rendelkeznek hibrid identitással, a két figura ábrázolásakor fellépő aszimmetria elkerülhetetlen. Ezenkívül többször reflektál az elbeszélő Alexander arról, hogy mily kevésbé ismeri Szelimet, és milyen nehéz egy olyan ember szemével nézni a világot, aki egy teljesen más kultúrából érkezett. A „Törökországban” című fejezetben többször is utal erre a problémára. Az elbeszélés két szintje is lehetővé teszi a mesterkélttség tematizálását, s azt, hogy az elbeszélő utaljon a török figurák ábrázolásában az autenticitás hiányára. Alexander lehangoló törökországi tapasztalatai relativálják a török alakok és kalandos életük leírását.

A tudományos diszkurzus diadalmenete azt eredményezte, hogy az elbeszélés, amely eredendően minden ember természetes képessége, s amelyre az ön- és a világkonstrukció miatt szüksége van az embernek, már csaknem teljesen háttérbe szorult. A Kelet–Nyugat ellentéttel Nadolny arra kívánt rámutatni, hogy az elbeszélés képessége a Kelet világában jobban megőrződött. Elbeszélők, mesélők vannak Németországban is, a mesélőkedv még nem tűnt el teljesen, ilyen típusú emberek Alexander édesanyja és nagyapja is.<sup>57</sup> A történetmesélés a nyugati típusú kommunikáció argumentatív beszéde, illetve annak gyorsasága ellen fejt ki ellenállást. Erre a meggyőződésre jut Alexander is naplójában: „Ha valahol, akkor az elbeszélésben rejtőzik az ellenállás, ravasz, nehezen felismerhető módon, csak hosszú idő elteltével hatékonyan. Az elbeszélés ellenáll a sietségnek, vitathatatlan mennyiségű idővel és mozgásszabadsággal rendelkezik.”<sup>58</sup> Alexander megkérdezi a retorikakurzus résztvevőit, miért szeretnének jobban tudni beszélni: „Egyikük valóban »mások akaratát kívánja irányítani« – egy fiatalember a bankszakmából.”<sup>59</sup> Ez a válasz az analitikus-konceptuális beszéd hatalom- és manipulációvágyára mutat rá.

Az utolsó jelenetben megtudhatjuk, hogy az elbeszélés életmentő lehet. A Németországba való repülés során Alexander észreveszi, hogy a pilóta az égő bal hajtómű helyett a funkcióképes jobb hajtóművet akarja kikapcsolni. Az utasokat csak úgy tudja meggyőzni, hogy elmond egy történetet a bal-jobb tévesztés lehetőségéről. A kapitány belátja hibáját, és a bal hajtóművet kapcsolja ki.

Ethel Matala de Mazza leírja a beszéd különböző metanyelveit, amelyek az elbeszélés szószólóiként vannak jelen a műben.<sup>60</sup> A három de Mazza által felsorolt metanyelv közül a test nyelvét szeretném kiemelni. Szelim kiváló sportoló, sikereket ért el a birkózásban, és harcias természete együtt jelenik meg elbeszélői talentumával. A birkózásban használt támadási technikákat beszédében átváltja retorikai stratégiává:

<sup>56</sup> Anke BOSSE, *Ost und West im Fadenkreuz des Erzählens: Selim oder Die Gabe der Rede*, in BUNZEL 1991, 147–169, itt: 193–198.

<sup>57</sup> *I. m.*, 205.

<sup>58</sup> NADOLNY, 2004, 365.

<sup>59</sup> *I. m.*, 98.

<sup>60</sup> Ethel MATALE DE MAZZA, *Schriftliche Wieder-Gabe. Zur Rhetorik der Kritik der Rhetorik in Sten Nadolnys Roman Selim oder Die Gabe der Rede*, in BUNZEL 1996, 170–191.

Amikor Szelim beszélt valakivel, szüksége volt az illető keresztnévére, hogy megragadhasa. Aztán elkezdődött – a férfi, egy spandaui ügyész, fizetett egy rund Pilsen sört, csak hogy mint Szelim üzlettársa ne rohanjon a vesztébe. Alexander észrevette, mennyire kezdte ismét Szelimet csodálni – ez birkózás volt, nem beszéd!<sup>61</sup>

Mesut futó a sportban és a beszédben is: „A futó típusa volt Mesut a beszédben is. Gyorsan kiejtette a szavakat, és már el is tűnt. Nemigen lehetett utolérni és bevonni a beszédbe.”<sup>62</sup>

A testbeszéd további formája a bal- vagy jobbkezesesség. Szelim, a mesélőtehetség, balkezes. Alexander jobb-balkezesességében megmutatkozik bizonytalansága. A születése szerint balkezes Alexandert jobbkezeségre nevelték, és ez hatással van szóbeli kifejezőképességére is. A jobb-balkezesesség szükségessé teszi a mozdulatok kontrollját, ezért függ össze a teoretikus, az elméleti szakember munkájára való alkalmassággal. Így Alexander hiányosságából kovácsol tőkét, egy retorikaiskolát alapít, és pénzre, valamint tekintélyre tesz szert.

Az interkulturalitás kifejezésére szolgálnak a bemutatott elbeszéléstematikai elemeken kívül a történetmondás szintjének egyes eszközei. A regény él a multiperspektivikus ábrázolás lehetőségével. Az egyes figurák perspektívái relativálják és kiegészítik egymást. Változatos perspektívákról van szó: Németország a németek, az éppen Törökországból érkezett törökök, a Németországban már szocializálódott törökök perspektívájából, a második és harmadik bevándorló generáció perspektívájából, továbbá Törökország a németek, a Törökországban utazó Alexander, a Törökországban élő németek vagy a Törökországba visszatért, illetve a Németországban élő törökök szemszögéből.

Alexander mint naplóíró elbeszélő tematizálja az idegen kulturális identitás leírásának lehetőségét. Idealizálja Szelimet, törekszik arra, hogy megtanulja tőle az elbeszélés művészetét. Eltávolodik a reális eseményektől, ezáltal közelebb tud jutni a Szelim által képviselt orientális elbeszélésmódhoz. Paradox módon közelebb áll a realitáshoz a Szelim szellemében elmesélt történet a boldog Szelimről, mint a naplóban „az igazságnak megfelelően” elbeszélt történet. Az elbeszélő empátiával írja le a kulturális különbségeket, kész arra, hogy tárgyilagosan mutassa be az egymásnak ellentmondó véleményeket, az idegent pozitívan fesse le, és a magáról alkotott képet korrigálja. Egy kölcsönös tanulási folyamatot mutat be, amelyben a nyugati és a keleti kultúra egymást kiegészítik, a nemzeti monokultúrával szemben hangsúlyozza az interkulturális elemekkel átszőtt német kultúra gondolatát.

<sup>61</sup> NADOLNY, 2004, 275.

<sup>62</sup> *I. m.*, 39.f.

KALAVSZKY ZSÓFIA

## „Kóborlok a zapovednyikben”

Szergej Dovlatov *Zapovednyik (Puskinland)* című regényének narratológiai és poétikai olvasata két Puskin-intertextus tükrében

Ha ma Puskinnal sétálsz, Önmagaddal találkozol<sup>1</sup>

A Szergej Dovlatov *Zapovednyik* – a magyar fordításban *Puskinland* – című regényéről korábban közölt tanulmányom első felében megkíséreltem rámutatni arra, hogy a regény összetett jelentésstruktúrájában nem beszélhetünk minden kitétel nélkül pusztán „Puskinról” és „Alihanovról”, a *Zapovednyik* elbeszélő-főhőséről és még kevésbé Puskin és Alihanov „viszonyáról”, mivel óhatatlanul a leegyszerűsítés és a torzítás csapdájába esünk.<sup>2</sup> Meg kell különböztetnünk egymástól a szerzőt, a narrátort és a hőst, így a hozzájuk kapcsolódó kompetenciákat is. És még valami: azt a szöveget, szövegműködést, amelyben megtörténik a múltbéli cselekedetek, emlékek szóvá változtatása, minőségi átalakítása. *Én, Borisz Alihanov, született Alekszandr Puskin* című írásom zárlatában arra utaltam, hogy a regényben működő narratív játék mellett a *puskini nyelvvél való játék* feltárása vezethet a Dovlatov-regénynek a korábbi értelmezésekhez képest mélyebb és gazdagabb interpretációjához.

Munkám során azonban, ahogy a dovlatovi prózaműködés sajátosságai egyre élesebben rajzolódtak ki, be kellett látnom, hogy magam is *együtt-működöm* a regénnyel, és nekem magamnak is meg kell haladnom későmodernségben gyökerezett álláspontomat, így tanulmányom korábbi, első részének modernségbeli horizontját.

Dovlatov posztmodern, többszörös tükörijátékot működtető prózája szembeállított azzal, hogy a Puskin-mítosz egy erős morfológiával rendelkező modell és nyelv

---

<sup>1</sup> Andrej SZINYAVSZKIJ, *Séták Puskinnal*, ford. Szőke Katalin, Bp., Európa, 1994, 64.

<sup>2</sup> KALAVSZKY Zsófia, *Én, Borisz Alihanov, született Alekszandr Puskin. Szergej Dovlatov Zapovednyik (Puskinland)*, in Alföld 2007. május, 86–100. Itt írok arról is, hogy amíg az invenciózus *Puskinland* elnevezés a szöveg egyik hangsúlyos olvasatát emeli ki, addig a *Zapovednyik* ('Emlékhely') cím – amelyben az orosz szóalak a 'védettség', 'féltve őrzöttség', 'menedék', sőt 'parancsolat' jelentéseket őrizi – a regényszövegben kibomló metaforizációs folyamatok egyik kulcseleme. Több komponensű jelentésvonatkozottságával sokszorosan „beleíródik” a regényszemantikába, ugyanakkor „át is íródik” a szöveg által gazdag és összetett értelmezési lehetőségeket nyitva meg ezzel.

is egyszerre: *nyelvi történés*. A „puskini megelőzöttség” nemcsak egy „privát” nyelvi szótárból való „szemezgetést” jelent, hanem egyidejűleg valamiféle szűzsés ösképlet (mítosz) újramondását is.

### 1. Alihanov verses levele

A *Puskinland* főhősének, az elbeszélt-énnek az emlékezetében a Puskinszkijje Goriban található Puskin Emlékhelyre (Zapovednyikbe) vezető úton pontszerűen jelenik meg a feleségével folytatott, az elutazása előtti utolsó beszélgetés. A párbeszéd az írásról és az életről szól. „Szép szavak vég nélkül” vágja férje fejéhez Tánya.<sup>3</sup> Ezekkel a mondatokkal lépteti be őt a narrátor (az elbeszélő-én) az emlékező narratíva szövegterébe. A feleség felrója férjének a *szavak* iránti különös szeretetét: saját megnyilatkozásában ellentétbe állítja Alihanov gyakori részegségét, a családjával szembeni felelőtlen, önző életmódját a „szavak iránti patológikus imádat”-ával. Ez az imádat öszerinte a gyakorlati életben vagy értelemben sehova nem vezet. Bár a szöveg nem reflektálja, ám így még sokatmondóbb, hogy az emlékező hős, Alihanov ennek az emléknek a „hatására”, amelyben Tánya a mindennapi létfenntartásra irányuló tetteket kíván tőle: *irodalmi pózt* vesz fel. (Nem elhanyagolandó körülmény, hogy a reflexió elmaradása, illetve magának az irodalmi póznak a felvétele a hős alkoholos állapotának következménye is. Ezt a sajátos állapotot az én-elbeszélő naplószerű narratívájában egy olyan narrációs eljárás jeleníti meg, amelyben a részegséggel, az én-tudat elbizonytalanodásával, kirívó esetben az én-határok elvesztésével *az elbeszélt- és az elbeszélő-én határai mintegy összezsúsznak*.)<sup>4</sup>

Alihanov az ellene a múltban elhangzott vádakra *most*, a narráció jelenében „szép szavakkal válaszol”.<sup>5</sup> Az önmagát prózaíróként elgondoló hős a *helyszín felé veze-*

<sup>3</sup> Szergej DOVLATOV, *Puskinland*, in *Puskinland – Ezek vagyunk mi*, ford. M. Nagy Miklós, Páll Erna, Bp., Európa, 2001, 5–153. A regény szövegére az oldalszámok megadásával hivatkozom. Az idézetekben található kiemelések, ha külön nem jelzem, tőlem származnak.

<sup>4</sup> Lásd erről a korábbi írásomat: KALAVSZKY Zsófia, *i. m.*

<sup>5</sup> Néhány oldallal később a feleség mint valami alkotás, Alihanov „sumákolásainak emlékműve”-ként jelenik meg. Az *emlékmű* szó az orosz tudatban Puskinnak *Az emlékmű*ként ismertté vált verse és az erre felépített intézményesített kultuszok következtében automatikusan Puskinnal asszociálódik. Az orosz *Fordított Asszociációs Szótár* – amely a stimulus és az arra adott reakciót a megtörténés fordított sorrendjében rendszerezi – szócikke szerint a *Puskin* (mint reakció) legdominánsabb stimulusa az *emlékmű* köznév. Előfordulása csaknem háromszor gyakoribb, mint a soron következő szóé, a *lövésé*. Lásd *Русский ассоциативный словарь. Книга 2. Обратный словарь: от реакции к стимулу*, сост. КАРАУЛОВ, Ю. Н. и др., Москва, 1994. További érdekes vonatkozásait vizsgálja a Puskin mint személy- és köznév előfordulásainak az orosz nyelvű szótárak anyagában három moszkvai kutató. Lásd Григорьев, В. И., Колодяжная, Л. И., Шестакова Л. Л.: *Имя собственное Пушкин и его производные в словаре русской поэзии 20 века «Самовитое слово»*, in *Пушкин и поэтический язык 20 век*, ред. Фатеева, Н. А., Москва, 1999, 297–309.

*tő úton* látszólag teljesen indokolatlanul egy *verset* (!) alkot. Egy – valószínűsíthetően – Tányának szóló episztolát, amit az utazás egyik pihenője közben, nyárfák alatt ír meg, és amit egy Magellán-portréval díszített borítékban azonmód postára is ad. Ez a színpadiasan költői gesztus egy *szövegrésbe, narrációs repedésbe* enged bepillantást.<sup>6</sup>

Любимая, я в Пушкинских Горах,  
Здесь без тебя – уныние и скука,  
Брожу по заповеднику, как сука,  
И душу мне терзает жуткий страх...

Édesem, én Puskinszkije Goriban vagyok,  
Itt nélküled – bú és unalom,  
Kóborlok a zapovednyikben, mint egy nősténykutya (szuka),  
És a lelkemet borzasztó félelem szorítja össze.<sup>7</sup>

Az episztolaszerű „helyzetdalban” a lírai én önmagát Puskinszkije Goriban inszcenálja (noha a hős még csak *úton van* az Emlékhely felé). A „PusGoriban való lét” és az elbeszélt-énnek a „zapovednyikben való kóborlása”, ahogy ezt az emlékező-narratíva is egyre inkább felfedi, nem egy neutrális geográfiai tájban, hanem *puskini vidéken* történik. *Puskini vidéken* – történelmi és helytörténeti szempontból, hiszen a volt Puskin-birtokok itt helyezkedtek el. *Puskini vidéken* – irodalmi szempontból, amennyiben az *Anyegin* és számos vers feltételezett, „felismert”, „azonosított” „helyszíne” ez a táj.<sup>8</sup> Tehát szövegtérkép, szövegterep is. *Puskini vidéken*, hiszen Dovlatov – ahogy erre egy korábbi írásomban már utaltam<sup>9</sup> – a puskini életrajz mitikus, legendás helyszínei közül kettőt, a mihajlovszkojei száműzetés időszakát és a bolgyinói őszit montírozza egymásra. És *puskini vidéken* – intézményi-kulturális értelemben is, amennyiben az Állami Puskin Emlékhely 1911 óta itt működik.<sup>10</sup> Minden tehát, ami ebben a térben játszódik, minden, amit tesz és mond a hős, automatikusan és megkerülhetetlenül kapcsolódik az igen széles értelem-

<sup>6</sup> Ez több szempontból is a romantikus, szerepjátszó Puskit idézi.

<sup>7</sup> A verset a saját nyersfordításomban közlöm. A regény magyar fordításában a következő áll: „Édes, köröttem Puskinszkije Gori: / Nélküled ez is csak bú és unalom. / Korcs ebként kószálva e tájakon, / Bús szívem rettegve sorvadozik.” (12).

<sup>8</sup> Lásd *A falu* (Деревня, ford. Franyó Zoltán) és a *Hazatérés* (Вновь я посетил, ford. Szabó Lőrinc) című verseket, a kortársi visszaemlékezéseket, elsősorban Anna Pavlovna Kern, Alekszej Nyikolajevics Vulf és Marija Ivanovna Oszipova memoárait, illetve az 1824-es, 1825-ös Puskin-levelek idevonatkozó részleteit. A. C. Пушкин в воспоминаниях современников в двух томах, сост. ВАЦУРО, В. Э. Москва, «Художественная литература», 1974. т. 1. Magyarul: *Kortársak Puskinról*, vál. БАКЦИ György, Bp., Gondolat, 1978. *Levelek*, szerk. ПОР Judit, ford. Lothár László, ПОР Judit, Soproni András, Viski L. László, Bp., Európa, 1980.

<sup>9</sup> Erről bővebben lásd KALAVSZKY Zsófia, *i. m.*

<sup>10</sup> Erről bővebben lásd KALAVSZKY Zsófia, *i. m.*

ben vett *Puskin*-teszthez, a *puskinság*hoz. Nem beszélve arról, hogy a narráció még egy szempontot aktivizál: kétségtelen utalásokat tesz arra a több évtizedes politikai kultúrpropagandára, amely a költő demagóg és vulgárkulturális értelmezésének helyszínévé, „megtestesülésévé” változtatta PusGorit, ilyen értelemben a népszerű tömegturizmus célpontjává, bővli- és giccsárosító helyszínné degradálta azt. Az episztolaszerű „helyzetdal” többszörösen tükröző-tükrözött szerepjáték kiindulópontjává válik.

Ugyanakkor – ez a regényt átszövő Puskin-intertextusokból egyértelmű – a versbeli „itt” a *Zapovednyik* című regény tere, terepe is, azaz *nyelvi tájként* is jelenvaló, amely feltételezi, hogy bármely megnyilatkozás, így – amennyiben ez lehetséges – az én kimondása is, csak a *zapovednyiki* nyelven, a *Zapovednyik* mint szövegben létesülő nyelven keresztül történhet. Korlátozott mértékben ugyan, de az elbeszélő-én tisztában van azzal, hogy ez a nyelv és ez a szöveg a szigorú értelemben vett, *elsődleges* Puskin-szövegek által való megelőzöttség, függés tudatában konstruálódik, konstruálódhat. Létrejöttében részt vesz azonban az az ironikus viszonyulás is, amely a *másodlagos*, az intézményesült és torzított, kultikus nyelvtől, beszédmódtól, beszédmódoktól, nézőponttól való folytonos elhatárolódásban létesül. A mi olvasatunkban tehát a *zapovednyiki* szöveg/nyelv működésére, jelentésképződésére az imént vázolt erők egyként hatnak, befolyásolva annak megszületését, működését.

A „zapovednyikben való kóborlás” a most létesülő, íródo szövegalkotás metaforája is. A fiktív szerző (narrátor) *bolyong a saját keletkező szövegében*, egyúttal persze a puskini (Puskitól származó és róla szóló) szöveguniverzumban is, a vers pedig – mintegy metaszöveggént – bepillantást enged a *szövegeképződés*, a *szövegalkotás* gyötrelmeibe.

A feleségével gyakran vitatkozó hős és Puskin közti hasonlóság – nem részletezve itt már egy korábbi írásomban feltárt (ironikus) életrajzi párhuzamokat<sup>11</sup> – egyik legfeltűnőbb gesztusává a levélírás válik, amely „tett” – később az „önkéntes száműzetési helyére”, Bolgyinóba tartó – Puskin helyzetére és lelkiállapotára rímel.<sup>12</sup> Puskin várja az őszt, hogy végre lehetősége legyen az alkotásra, de a közeledő esküvője sok elintéznivalót ró rá. Egyre feszültebb, hogy nem lesz ideje írni. Ráadásul: a pénzzsűkében lévő költő, ahogy erről barátainak és leendő feleségének írt leveleiből kitűnik, épp mielőtt pénzügyeit rendezni Bolgyinóba indult volna, összevész menyasszonyával, de olyan csúnyán, hogy ettől az esküvő is veszélybe kerül. Másfelől az időközben kitörő kolerajárvány kényszerűségből hosszabb időre elválasztja Puskit leendő feleségétől.<sup>13</sup> Tánya, az Alihanovval gyakran összetűző feleség

<sup>11</sup> Itt csak jelezhetem, hogy Puskin *életrajza* alatt primer és szekunder, szépirodalmi, dokumentáris és elemző szövegek egymást továbbírják, kioltó, tükröző, nem egészként felfogott, kaleidoszkópként mindig másképp összeálló sokaságát értem.

<sup>12</sup> Lásd, Puskin N. Ny. *Goncsarovának. Moszkva, 1830 augusztusának utolsó napjaiban írt levelét*, in Alekszandr PUSKIN, *Levelek*, 195.

<sup>13</sup> Lásd, Puskin N. Ny. *Goncsarovának. Bolgyinóból Moszkvába, 1830. szeptember 30-án írt levelét*, in Alekszandr PUSKIN, *Levelek*, 201–202.

kézenfekvően Natalja Goncsarovával, a leendő Puskin-feleséggel kerül életrajzi párhuzamba. Ezt az értelmezést, szerepjátékot erősíti, hogy az elégikus zöngeményben a *te hiánya* valamiféle veszteséggént fogalmazódik meg. Az elbeszélő-én ugyanakkor később kifejti, hogy az író-hősnek (az elbeszélő-énnek) a szövegalkotás lehetősége elvileg épp a *te hiányával* valósulhatna meg, és épp a distancia megteremtésétől, a Zapovednyikben való léttől remélhető.<sup>14</sup> (Bár Puskin mérgelődik, hogy nem engedik át a járvány miatt felállított vesztegzárakon, a feleségétől való távollét is hozzájárul ahhoz, hogy az ún. bolgyinói ősz az egyik, ha nem a legtermékenyebb írói korszakává váljon. Mindez Alihanovnak nem sikerül.) Az (ön) ironia azonban ezt, az Alihanov és Puskin között felépülő párhuzamot sem kíméli: a versben megszólaló lírai én önmagát *szorongó nősténykutyaként* jeleníti meg.<sup>15</sup>

A *Zapovednyik* terében ugyanakkor a versben megszólított „te”, a *te hiánya*, a „nélküled” – hasonlóképp az „itt” időhatározóhoz –: *nyelvi konstrukció*. Ebben a térben a „nélküled” már nem Tányára (Nataljára) mint hús-vér figurára vonatkozik, hanem arra a versszöveg által megkonstruált és megszólított „Édesem” jelölőre, arra a nézőpontra, nyelvi elemre, amelynek *nyomasztó hiánya* (de *nyomasztó jelenléte* is) a szövegben és a szövegvilágokban való eligazodást, a nyelvvel való szembesülést, az *írás magányát*, a megszólalás nehézségét tematizálja – vagyis így még inkább jelenvalóvá teszi. (Ki kell emelni, hogy jelen van a *hiány* betöltésére irányuló *vágy*, amely egyértelműen a modernség horizontján belül szituálódik.) Valószínűsíthető, hogy ennek a nézőpontnak, ennek a nyelvi elemnek a megtalálása, megértése, illetve ennek a nyelvi elemnek a megtalálásához, létezéséhez fűzött remény garantálná majd a *zapovednyiki* nyelvi táj, szöveg, lét *sajáttá*, „barátságosabbá”, „otthonosabbá” tételét is, valami kozmoszszerű rendezettség, harmóniára való rátalálást: a mű létrehozását. (Vö. „A legszörnyűbb a káosz”, 69.)

Az „Édesem” („Любимая”) megszólítás a puskinsi elégiák fényében – amelyek szerepét a későbbiekben részletezem – ugyanakkor műformai kérdés is. Jelenléte az elégiaműfaj egyik konvenciója. Éppolyan funkcióval bír, mint az egy sorral lejjebb szereplő „уныние” (’bú’) lexéma, amely köztudottan a 19. századi orosz elégiaszókincs indexe volt.<sup>16</sup> A megszólítás szerzői játékként egy irodalmi eljárás alkalmazása is tehát, ami a műfaj emlékezetére épül: a költészet *Műzsájához* éppannyira fordul oda, mint a *szerелеm tárgyához*. Az európai költészet romantikus tradíció-

<sup>14</sup> Erre utal, hogy a Zapovednyiket egy olyan helyként értelmezi, ahonnan elemezheti a múltját, jelenét, ahol nem a káosz, hanem a kozmosz uralkodik. A regény más részleteiből ismert, hogy az együttélés a feleségével sehogyan sem ment, mint ahogy az sem, hogy szétköltözzenek, bár a formális válás megtörtént. A hőst nyomasztja a helyzet, de szabadulna is. A fikció szerint az író-hős éppen azért is indul Puskinszkije Goriba, hogy – amellet, hogy eleget tegyen a pénzkeresés gyötrő feladatának – analizálja, elemezze életét (*emlékezés*) és ismét képes legyen az írásra (*szövegalkotás*).

<sup>15</sup> Az ironia erején pedig mit sem változat, ha ezt rímkenyszer követelte meg: *szkuka* – *szuka* (’unalom’ – ’nősténykuta’).

<sup>16</sup> Az уныние szó fontosságáról már Puskin líceumi verseiben lásd Семен Франк, Религиозность Пушкина (1933), in УО, *Этюды о Пушкине*, Paris, YMCA-PRESS, 1987, 9–28. Itt: 14.

jában a *Múzsza* és a *nő*, az ihlet és a szerelem nem kevésbé közhelyszerű, konvencionális azonossága jelenik meg itt.<sup>17</sup>

Leszögezhetjük: a *Zapovednyik* láttatásának minősége a hős szintjén *Tánya hiányával*, illetve *jelenlétével* kapcsolódik össze, vagyis az érzelmek és az egzisztenciális állapot függvénye. Míg a szerző és a narrátor szintjén a *Zapovednyik* – a *nyelvre találás*, a *nyelvi küzdelem* és a (nyelvi) *önazonosság* kérdéseként van jelen. Másképpen: az „én”, a „nélküled” és az „itt” újrakalibrálásának, újraszituálásának problémájaként.

A szűzsében a férj és a feleség együttélését jelentősen megnehezítő, azaz elletetetlenítő probléma – a Tánya által vágyott „mindennapi élet” és az alihanovi „művészlét” közötti státuszváltás és átjárhatóság problémája – a regényben ugyanakkor *szövegértésként* is megmutatkozik. Hiszen a vers – „szöveg a szövegben” – az önmagát prózaírónak(!) valló hős egyetlen szövegdokumentuma. A szövegben ez az egyetlen pont, ahol a hős és a narrátor is *önmagát* létesíti, és nem a narrátor a hőst. Hiszen a regényszövegben csupán *itt* valósul meg az – néhány lírai kitérő és hasonló funkcióval bíró narratív betétén kívül, ahol a két narratív instancia szétválasztása nehézségbe ütközik –, hogy a fiktív szerző, a narrátor a jelenbeli – a *Zapovednyik*-szöveg elbeszélése közbeni – önmagának a narrátorává válik. A „kőborlok” *én*-je, alanya mindkettejüké lehet: *a hős és a narrátor ezen a ponton szétválaszthatatlan*.

A versben felfüggesztődik tehát a narráció, mert az vagy a hőstől vett idézetként (*vendégszöveg*) érthető – már csak azért is, mert a fikció szerint a négy sor csak részlet, a narrátor nem idézi be a „teljes” versszöveget<sup>18</sup> –, vagy egy olyan pontként, ahol az elbeszélő egy pillanatra felfüggeszti az elbeszélést, az emlékezést, és áttételesen ugyan, de „jelentést tesz” jelenbeli állapotáról (*metaszöveg*). A vers tehát *vendégszöveggént* és *metaszöveggént* is működik – egyszerre. Vendégszöveggént a keletkezését tekintve prenarratív, azaz a narráció *előtt* áll (az elbeszélt-én írta, és a fiktív szerző, az elbeszélő-én emelte be ide). Metaszöveggént a narráció keletkezése *utáni*, vagy *egyidejű* vele, hiszen a narráció aktusára reflektál. A narráció ketetejük *között* kap teret. A dovatovi szöveg „egy pillanatra” képes lesz tehát együttesen és egyidejűleg működtetni olyan narratív formákat, állapotokat, amelyeknek az „életben” megfeleltethető állapotai az Alihanov-hős számára tragikusan és végzetesen távol állnak egymástól.

A szövegvilágban a vers, azaz ezen in(ter)textus által dinamizált, játékba hozott és kibillentett narratív funkciók felől nyeri el motivikus jelentését a Magellán-kép azon a szovjet postai borítékon, amelyben a hős a versét elküldi. A regényben a két óceánt összekapcsoló, a Dél-Amerika legdélebben fekvő pontjánál található *Magellán-szoros* szimbolizálja azt a rést, ahol a hős és a narrátor státusza között *átjárás, átbillenés, „összefolyás”* lehetséges. Szöveg- és létállapotok *egybecsapódására*, *egyedül közöti átjárásra nyílik lehetőség*. (Hasonlóképpen a *részegség* – az illuzórikus

<sup>17</sup> Zavarba ejtő módon eldönthetetlen, hogy a műfaji hagyomány elemeinek működtetése mennyiben tudatos és így önironikus, vagy „véletlenszerű”, így naiv.

<sup>18</sup> Lásd „...és így tovább”, 135.



státuszváltás [Alihanov-Puskin] – állapotához!)<sup>19</sup> *Magellán* toposszá válik: előre vetíti azt az átváltozást, amely – az Alihanov-hős számára korántsem véletlenül – a felesége által vágyott, de számára viszont a rettegett emigrációt jelenti. Több mint beszédes, hogy az Egyesült Államokat, az emigráció célállomását a hős olyan „fikciónak” nevezi, amely „újjászületést” követel meg tőle ahhoz, hogy ő ott, benne létezni tudjon.<sup>20</sup>

A cselekményvilágban ugyanakkor a „Magellán” hangsornak *csak a hős számára* van jelöltje. A postai borítékon való kép felbukkanásának motiválatlanságát firtató író abszurd választ kap: „– Nem tudja, mit keres ezen Magellán? Az eladó tűnődve válaszolt: – Tán meghalt... Vagy megkapta a Szovjetunió Hőseit...” (13)<sup>21</sup>

A vers tehát kitüntetett helye az én-elbeszélő néhol naplószerű, néhol memoárszerű narratívájának: itt a szerzői, az elbeszélői és a hősi narratív pozíciók elbizonytalanítása alkalmat ad arra, hogy a maga összetettségében mutassunk rá a regény többrétű „Puskin-követés, -keresés, -belehelyezkedés” romantikus-modern tapasztalatára, és az azt meghaladó, a puskinságban manifesztálódó, Puskinon keresztül szembesülő szóródott én posztmodern tapasztalatára. A versírás gesztusa, a versszöveg nyelve és műfaja a már említett belehelyeztettsége, megelőzöttsége okán csakis a mintához való relációjában értelmeződhet. A gyakori önreflexió és a depatetizáló, demitizáló irónia instabillá teszi a jelentéseket, amelyek így csak időlegesen rögzítettek.

Egyszerre látjuk a hős Puskin-terepen való kóborlását, és azt, ahogy a fiktív szerző a puskin nyelv által szőtt terepen kóborol. Mindkét „terepen” keresés zajlik: a szűzséén a kultusz, a torzított, banalizált Puskin-képpel szembeni saját álláspont kialakítása (elsősorban az irónia révén), míg a szövegben a nyelv keresése. Miközben mindez elválaszthatatlanul beágyazott lesz egy perszonális történetbe, hiszen egy égetően személyes és egzisztenciális kérdés mozgatja: hogyan tudnám elrendezni az *életemet* úgy, hogy eközben *íróként* működhessenek?

## 2. Puskin (Az egykedvű-közönyös természet mint létállapot, helyszín, viszony)

Egy olyan szépirodalmi szöveg esetében, amely főszereplőjének, választott helyszínének és történelmi-temporális szituáltságának, azaz saját jelentésképződéseinek tereit hangsúlyozottan a *nyelvi – alakbeli – helybeli – időbeli* (Puskin, Mihaj-

<sup>19</sup> Lásd Susanne STRÄTLING, *Hypermnemonik. Puškin-Bilder bei Dovlatov, Bitov und Sorokin*, Wiener Slawistischer Almanach 45, 2000, 151–174.

<sup>20</sup> Nem is kérdés egy életrajzi olvasat felől, hogy a *hős-lét*, a Zapovednyik-lét a Szovjetuniónak, míg a *narrátor-lét*, a Zapovednyik utáni lét Amerikának feleltethető meg. Dovlatov életrajzából ismert, hogy a Szovjetunióban *játszódo* műveit szinte kivétel nélkül az USA-ban *írta meg*, és azokat csak ott adhatta ki. Tegyük hozzá: A *zóna* keletkezésének a fikció szerinti története ez: a Szovjetunióban megírta, majd részletekben átcsempeszték neki az Államokba.

<sup>21</sup> Értsd a „Szovjetunió Hőse” kitüntetést.

lovszkoje-Bolgyino, cári önkényuralom / titkosszolgálat / cenzúra) megelőzöttséggel való sokrétű és többszintű játékban jelöli ki, nem meglepő, hogy a megelőzöttség *konkrét szövegi pretextusként* is megjelenik.

A lírai énnak a városon kívüli barangolással együtt járó elmélyült, merengő állapota alkotja Puskin kései, az *Amikor a városon kívül kóborlok* (1836) című versének kiinduló vershelyzetét, hogy aztán azt a vers felénél megismételje:

Ha a városon kívül, *elgondolkodva kóborlok*,  
és a köztemetőbe bemegyek,  
[...]  
De milyen élvezet,  
Ha ősszel, alkonyat felé, kisietek  
A mi kis falusi temetőnkbe!  
[...]  
*All egy széles tölgy a fontos sírok felett,*  
*Hajladozva és susogva...*<sup>22</sup>

A hangsúly nem a kóborló mozgáson és a csapongó gondolatmeneten van, hanem a célon, a helyszínen: „sír” és „tölgy”. Nem a saját végeesség és a saját sír gondolatához való eljutás, hanem a városi és a falusi temető kontrasztja alkotja a vers alapszerkezetét.

Puskin egy korábbi a bolgyinói ősz előtti évben, 1829-ben írott, a *Ha zajos utcán kóborlok* című elégikus stanzájában a *kóborlás* cselekvése, a konkrét cél nélküli mozgás kerül párhuzamba a gondolatok, az emlékek stb. közti barangolással.<sup>23</sup>

*Ha zajos utcán kóborlok,*  
Ha betérek egy zsúfolt templomba,  
Ha éretlen fiatalok közé leülök,  
Átadom magamat a gondolataimnak.  
[...]  
*Magányos tölgy előtt tűnődöm;*  
Ó, pátriárka, lombtetőd  
Túlélhet engem, mint sok ősöm  
Túlélted itt sok év előtt!  
[...]

<sup>22</sup> A cím és a részlet saját szabadfordításom. *Ha a városi zaj elgyötör, néhanap* (*Когда за городом, задумчив, я брожу*), ford. Szabó Lőrinc, in Alekszandr PUSKIN, *Lírai költemények*, Bp., Európa, 1980, 397–398.

<sup>23</sup> A *kóborlás* motívuma még: *Visszaemlékezések Carszkoje Szelóban* (*Воспоминания в Царском селе*), ford. Lothár László, in Alekszandr PUSKIN, *Lírai költemények*, 15–20.

És a sírbejáratnál  
a fiatal élet játsszon,  
És az *egykedvű/közönyös természet*  
Az időtlen szépségében ragyogjon.<sup>24</sup>

A lírai ének az elmúláshoz és a halál konkrét helyéhez való vissza-visszatérő gondolata válik azzá a térbeli és gondolati centrummá, amely körül a beszélő és a gondolatai „forognak”. Szlonyimszikij szerint a versszerkezetet egy fokozatosan kibomló gondolati sor alkotja, amely a merengéstől, a halál, majd a saját halál gondolatán keresztül jut el a megnyugvásig.<sup>25</sup> A kezdeti esetlegesség célirányos kifejeletben zárul. A *vég* és a *végesség* tragikumát az elégiában egyfelől a múlt (a gyerekkor) kedves helyszíneihez, tágabban a gyökerekhez és az őshöz való közeledés lehetősége oldja fel. A megnyugvást pedig az arra irányuló óhaj, akarat ki nyilvánítása hozza el a vers zárlatában, hogy a lírai én későbbi *sírbejáratánál* a fiatal élet és az *egykedvű, közönyös, időtlen természet* a maga pompájában tündököljön majd.

Habár a *ravnodusnaja priroda* (*egykedvű, közönyös természet*) szintagma ebben a formában csak egyetlenegyszer, kizárólag az 1829-es stanzában jelenik meg, a puskinsi elégikus költészetet elemző komolyabb tudományos munkák (akár a formalista, akár a strukturalista, akár a vallásbölcseleti írásokat tekintjük) szinte kivétel nélkül kitüntetett figyelemmel kezelik.<sup>26</sup> Hol Puskin „pesszimista filozófiájának” egyik alapelemeként tekintve rá (Szemjon Frank),<sup>27</sup> hol az *időtlenység* és az

<sup>24</sup> A cím az én szabadfordításom. *Ha zajgó utcán mendegélek* (Брожу ли я вдоль улиц шумных), ford. Franyó Zoltán, in Alekszandr PUSKIN, *Lírai költemények*, 304–305.

<sup>25</sup> А. СЛОНИМСКИЙ, *Мастерство Пушкина*, Москва, «Художественная литература», 1963, 76–77.

<sup>26</sup> Emellett a Puskin-vers szépirodalmi recepcióval is rendelkezik. Lásd például Turgenyev *A felesleges ember naplója* szövegét és a *közöny/egykedvűség* kapcsolatát, a „természet érzéketlen váló Csulkaturin akkor hal meg, amikor sikerül létrehoznia *saját* szövegét. A szövegképződést több metaforizációs folyamat is kíséri, amelynek során a *tavas* beköszönt, a *természet* újjászületése párhuzamos a hős halálával, de szövegének megszületésével is, amely az örökévalóság létformája.

<sup>27</sup> Szemjon Frank a 30-as években írt két Puskin-esszéjében kiemeli azt a négy-öt fontosabb bölcseleti és lelki ideát, amelyek Puskin költészetében és prózájában jelen vannak. Ezek között elsőként nevezi meg a *természet* és a *közöny/egykedvűség* kapcsolatát, a „természet érzéketlenségét”. Szerinte Puskin „pesszimista filozófiájának” egyik alapja az a gondolat, hogy az ember lelke magányos a valóság objektív világában. „[Ez] az *objektív világ* elsősorban a *ravnodusnaja priroda*.” (115) Семен ФРАНК, *Светлая печаль* (1949), in УО, *Этюды о Пушкине*, 108–127. „A természet »közönyössége« tulajdonképpen a természet élete és az emberi szív bizakodása (»упование«) közötti kontraszt, amit Puskin különösen élesen érzékel és tudatosít a természet újjáéledésekor, tavasszal. [...] Ellenkezőleg az »ősz bús ideje« (»унылая пора осени«) a maga »búcsúzó szépségében« (»прощальная краса«) elvárásolja őt.” Семен ФРАНК, *Светлая печаль* (1949), 108–127. Itt: 115.

*örökkévalóság* metaforájaként (Borisz Gaszparov és Irina Paperno)<sup>28</sup> értelmezve azt. A Dovlatov-regény pedig, ahogy ezt majd látni fogjuk, mintha a puskinsi ars poetica esszenciájaként értelmezné e jelzős kapcsolatot: azt a költő ars poeticájának aforisztikus öndefiníciójaként kezelve.

A regényben a két vers sajátosan íródik újra. Az alihanovi versike vershelyzete azonos a Puskin-versek indító vershelyzetével: „gondolatokba merült kóborlás a természetben”. A Dovlatov-szöveg azonban megduplázza ezt a situációt: Alihanov, a hős, ezt „el is játssza”: „Kimentem a bulvárra. Súlyos, mély, hangon zúgtak a nyárfák. Rég rájöttem: amint eltűnődöm, rögtön valami szomorú dolog jut az eszembe.” (11) A verset körbeölelő „prózakeret” második részében a vers megírása és postázása után pedig mintha a versbeli situációra is reflektálna, és ironikusan megjegyzi:

Addig: dombok, egy folyó, tágas horizont egyenetlen erdőszegéllyel. Egyszerűen orosz táj, felesleges dolgok nélkül. Mindazokkal a hétköznapi jellegzetességeivel, amelyek megmagyarázhatatlan keserőséggel töltik el az embert. [...] Mindig gyanús volt számomra ez az érzés. Egyáltalán bosszantott a lélek nélküli dolgok iránti szenvedély... [...] (Gondolatban kinyitottam a jegyzetfüzetemet) [...] Azt mondják, a zsidók *közömbösek* (ravnodusnü) *a természet iránt*. Ez az egyik gyakori szemrehányás, amivel a zsidó nemzetet illetik. Hogy, úgymond, *saját természetük nincsen*, az idegen iránt meg *közömbösek* (ravnodusnü). Hát, lehet, hogy így van. Nyilván kiűt bennem az a kis zsidó vér. (13)

Az elbeszélő-énnek az orosz *természethez* való személyes viszonya kap hangsúlyt. A konkrét *természet* iránt érzett *egykedvűségének*, *közönyösségének* ad hangot. Az epizód e zárata több mint beszédes egy olyan intertextuális kontextusban, amelyben az *egykedvűség*, a *közönyösség* szintén zárómotívummá válik, csak éppen nem a *személy*, hanem a *természet* jelzőjeként! (Vö. „És az *egykedvű/közönyös természet* / Az időtlen szépségében ragyogjon.”)

Ebben a lírai kitérőben az Alihanov-narrátor önmagát – hogy nincs affinitása a természethez – épp azzal a jelzővel látja el, amely az intertextusban annak a természetnek a jelölője, amelyhez nincs affinitása. A közönyös természet iránt: közönyös. Azt, hogy egyáltalán elgondolja vagy leírja, mivel nem tud viszonyt létesíteni, csak azáltal tudja megtenni, amihez nincs köze, amivel nem tud viszonyt létesíteni. Ez egyszerre posztmodern tapasztalat, mert önkioltó és (rejtetten) parodisztikus, és későmodern, mert a nyelvi megelőzöttséget és az ahhoz való hozzáférhetetlenséget tragikusan tapasztalja. Ezt a kettősséget a szöveg pedig csak úgy tudja moz-

<sup>28</sup> Borisz Gaszparov és Irina Paperno szerint az általunk is beidézett stanzában a *természeti táj* az *időtlenesség* és *örökkévalóság* attribútumait viseli. Борис ГАСПАРОВ, Ирина ПАПЕРНО, *К описанию мотивной структуры лирики Пушкина*, in Russian Romanticism. Studies in the Poetic Codes. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 10, Stockholm/Sweden, 1979, 17.

gásba hozni, hogy a *közönyös* szót motívummá teszi. Ha a szövegben az elbeszélőn a *közönyösre* (равнодушие) egy más szót, egy szinonimát használt volna, akkor ez a poétikai motívikus játék nem nyílhatna meg itt.

A természet mint téma és motívum a Puskin-elégiák egy csoportjának állandó eleme, amely a 20. század elején a korábbinál még nagyobb méreteket öltő Puskin-kultusz domináns, agyonismételt, agyonhasznált képei közé tartozott. A Puskin „teremtette” természet iránti lelkesedés a kultusz egyik kötelező kellékévé vált.<sup>29</sup> Vizsgált szövegünkben ez többszörösen kitüntetett jelentésvonatkoztatást nyer el, hiszen a regény fiktív helyszíne az a „puskini” természeti táj, amely az egyik legfőbb indokul szolgált az Állami Puskin Emlékhely létrehozására.<sup>30</sup> A Zapovednyik megalapításáért az elsők közt küzdő V. V. Tyimofejeva érvelésében – „mintha épp ezekben a ligetekben maradt volna meg valami az élő Puskinból. És hihette a szív, hogy ez a jövődömdő és varázsló ott szívta magába és gondolta el örök időkre saját megigéző álmait, varázslatos meséit. Az ő vágyait, reményeit mesélte ott minden öreg, bájos fa” – egyenesen az általunk tárgyalt, 1829-es vers utolsó sorait idézi:<sup>31</sup> „És a sírbejáratnál / a fiatal élet játsszon, / És az *egykedvű* / *közönyös természet* / Az időtlen szépségében ragyogjon” – amelyet próféciaként értelmez. Ez, amennyiben a Puskin sírját is magában foglaló Emlékhely létrehozása megvalósul – be is teljesül.<sup>32</sup> De ugyanez a zapovednyiki természet azonosítódik a – Puskin versei közül a leginkább próféciaként értelmezett, *Az emlékműben* szereplő – „népi ösvény” szókapcsolattal is, amelyet a regény fiktív világában Galina, az egyik idegenvezető idéz, sőt a PusGoriba látogató turisták egyre növekvő számával össze is kapcsolja azt: „Megvalósult a jóslat: »Szent [sic!] útját gyom nem növi be!«” (27)

<sup>29</sup> Lásd ennek szélsőséges megnyilvánulásait a „Puskin-szekták szertartásaiban”, amelyeket Mihail Epstejn áldokumentarista, borgesi eljárásokat alkalmazó könyvében vázolt fel. В. М. Н. Эпштейн, *Религиозно-литературная секта. (Пушкинианство)*, in *Новое сектанство. Типы религиозно-философских умонастроений в России (1970–80 годы)*, Самара, Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2005, 142–152.

<sup>30</sup> „Az a gondolat, hogy Puskin Mihajlovszkójét egy olyan képességgel ruházta fel, amely emocionális visszhangot és hatást vált ki a következő nemzedékekből, a »toposz« fogalmával áll kapcsolatban, hasonlóan a szentimentális »költői ligetekhez.«” Стефани САНДЛЕР, *Воспоминания в Михайловском*, in *Современное американское пушкиноведение. Сборник статей.* (Contemporary American Pushkin Studies. Collection of works.) Санкт-Петербург, «Академический проект», 1999, 69–87. Itt: 72.

<sup>31</sup> A 30-as években, a 37-es centenárium környékén, számos jubileumi cikk és köszöntő használta fel ezt a verssort. Például „És hitt abban, hogy eljön az az idő, amikor a sírjánál a »fiatal élet fog játszani«. Ez az idő eljött, hiszen az országunk – a fiatalság országa, az emberek hazája, akik hősi küzdelemben, szabad és örömteli munkával megteremtették az észnek és a szabadságnak azt a létezését, amelyről a nagy orosz költő álmodott.” Idézi О. С. МУРАВЬЕВА, *Образ Пушкина: исторические метаморфозы*, in *Легенды и мифы о Пушкине*, под. ред. М. Н. Виролайнен. Гуманитарное агенство. Санкт-Петербург, «Академический проект», 1999, 113–133. Itt: 130.

<sup>32</sup> Idézi Стефани САНДЛЕР, *i. m.*, 72, 77.

A regény olvasatakor ez a „háttér-szöveg” is működik, kontextuális jelentése is van tehát annak, hogy a szüzsében több ízben az irónia céltáblájává válnak a Zapovednyik (folyton lelkesedő) dolgozói, akik a természetre az eredetiség és hitelesség nevében a legtöbbször hivatkoznak. (Vö. „Itt minden eredeti. A folyó, a dombok, a fák – mind Puskin kortársai. Barátai és beszélgetőtársai. Az egész csodálatos táj, az itteni természet”, 39–41.) Az Emlékhelyen a puskin *természet* igazolja, „teszi” puskinivá a nem eredeti *tárgyakat*, amelyre azok igencsak rászorulnak, lévén: Puskin halála után fia az udvarházat teljesen átépítette, majd később a ház kétszer is porig égett. Az Emlékhely tárgyait a puskin *természet* menti fel az eredetiség követelménye alól.<sup>33</sup>

Ugyanakkor, ahogy már jeleztem ezt, az *egykedvű-közönyös természet* a Puskin-líra egyik központi motívuma, ami a Dovlatov-regényben nem csupán „a valóság egy darabjaként” és az intézményesített kultikus beszédmód egy elemeként, hanem *szövegmotívumként* is működni kezd.

### 3. Tánya (Az egykedvű-közönyös természet mint szövegmotívum)

Az emlékező narratíva időszerkezete szerint Alihanov, az író-hős egy bizonyos, a Zapovednyikben eltöltött idő után dőbben rá arra, mi foglalkoztatja őt Puskin írásaiban:

Legjobban Puskin *olümposzi közönye* (ravnodusie) izgatott. Hogy *kész volt elfogadni és kifejezni bármilyen nézőpontot*. Az állandó törekvése a végső, legfelső *objektivitásra*. Hasonlóan a holdhoz, mely a ragadozónak és a prédának egyformán világítja meg az ösvényt. [...] Művei az erkölcs fölött állnak. Legyőzik az erkölcsiséget, sőt a helyébe lépnek. Az imához, a *természethez hasonlatosak*... Persze, nem vagyok én irodalomtudós... (63)

A hős nem kevésbé kultikus és mitizáló mondatainak jelzői (Puskin holdszerűsége, „olümposzi közönye”, „törekvése a végső, legfelső objektivitásra”, az, hogy magáévá teszi a *természet* létmódját, „gondolkodásmódját”, a dolgokhoz való „hozzáállását”), amelyekkel korábban a szöveg a narrátor és a hős épp a személyes, a természet iránt érzett egykedvűségét írta le, most magának Puskinnak a metaforájává válnak. Természetesen a szövegvilágban csupán és nem a szüzsében. A regényszövegben az intertextus révén megidézett puskin *ars poetica közönyös természet* motívuma alakot nyer, antropomorfizálódik. Puskin azonosítódik saját alkotói hozzáállásának indexével, műveinek *természetszerűségével*. A dovlatovi próza értelmezésében – tehát *nem* a hős szintjén, nem a hős gondolataiban, hiszen az megmarad a szüzsés térben kultikus kijelentésként – a puskin *vágy, jóslat* (lásd: a „sírbejáratnál [...] az *egykedvű-közönyös természet* ragyogjon”) magának Puskin-

<sup>33</sup> Lásd Susanne STRÄTLING már idézett cikkét.

nak az alkotásmetaforája lesz, és ennek „értelmezését” a szöveg valamelyest ki is bontja, végre is hajtja.

Az Alihanov-hős Puskin-értése, amely ráismerésnek a szöveggé válása, alkalmazkodva a narratíva naplószerű játékához, explicite csak a regény közepén jelenik meg („Nem monarchista, nem összeesküvő, nem keresztény – csak költő volt, zseni, és átérezte az élet mozgását mindenestül” (63), akár az esszéíró Dovlatov hasonló álláspontjaként is olvasható volna:

Puskin felé erkölcsi, ideológiai igényeket bejelenteni annyira buta dolog lenne, mint ahogy szemre hányni a héjának vagy a farkasnak amoralizmusukat, ahogy a hóvihart, a záporosót vagy a sivatag hőségét alávetni erkölcsi ítéletnek. Mert Puskin, ha kifejezhetem így magam, a *természet rendjének* megfelelően alkotott, az élet menetének teljességével rokonszenvezett, *képes volt bármilyen nézőpon- tot kifejezni*, és az ő személyes közéleti-politikai nézetei az adott esetben teljesen lényegtelenek. [...] Puskin elsősorban nem művész volt, és annál inkább nem művész foglalkozását tekintve, hanem kizárólag és csakis a fiziológiai felépíté- se alapján volt művész, ha lehet így mondani. Az ő tudata a művészeti alkotás szerve volt, és minden, amihez hozzáért, irodalommal vált, kezdve a magánéle- tétől, amely egy sziporkázó irodalmi szűzsé keretein belül zajlott el, amely számtalan részlettel volt feldíszítva, és amelynek fináléjává egy élesen tragikus epizód vált. Azt lehet mondani, hogy Puskin életműve a tiszta esztétizmus győzelme volt az irodalom közéleti-politikai prófétáskodó és moralizáló ten- denciái közt.<sup>34</sup>

Míg a fenti állítások egy eredetileg előadásnak készült, később cikké átdolgozott esszében elsősorban *jelentésükkel* vannak jelen, addig ugyanezen kijelentések a szépirodalmi szövegben való ismétlődésük, a paradigmatiszusz szerveződésre való irányultságuk következtében motívumokká válnak, így ugyanilyen mértékben „vannak játékban” a jelölőjükkel (például hangalakjukkal) is, és azoknak megannyi előzményével. A „természet rendje”, a „természethez való hasonlatosság”, az „olüm- poszi közöny” nem önmagukban állnak: egyedi, kizárólag ebben a szövegben léte- sülő „mikro-múltjuk” van. „Mikro-történetük” része egyfelől az intertextus már elemzett szöveghelye. Másfelől e finoman felépülő motívumháló elemeit képezik az Alihanov feleségének alakját felépítő motívumvariációk is.

Puskin „megismeréséhez” hasonlóan Alihanov számára feleségének „felfejtése”, elemzése is egy Tányában rejlő különleges, csodálatra méltó tulajdonság utólagos tudatosítását jelenti. De ez a tudatosítás már nem az elbeszélő-én idejében, nem a Zapovednyikben, hanem az elbeszélő-én prózaíró idejében, a Zapovednyikben

<sup>34</sup> Сергей Довлатов, *Блеск и нищета русской литературы*, in *Собрание сочинений*, Том 4. Санкт-Петербург, «Азбука», 2000, 356–357. (Eredeti megjelenési hely: «Новый амери- канец», 1982, № 111.) 357. Saját fordítás. Kiemelés tőlem, K. Zs.

történik meg. Kapcsolatuk a Zapovednyik *szóba-hozatala*, szöveggé válása által válik lehetségessé!

A pár régmúltbeli találkozásának körülményei („Lobanov festőművész hörcsögének névnap bulija”) látszólag éppolyan abszurdak, mint az, hogy egymásba szerettek.<sup>35</sup> „Tányát rögtön észrevettem. Rögtön megjegyeztem az arcát, amely egyszerre volt izgatott és *egykedvű*. (ravnodusnoje)... *Sápadt arcából* kivirított a rúzs. Mosolya *gyermeki* és kicsit riadt volt.” (74) Különleges vonásai, melyekkel a tömegből kitűnik – *sápadtság*, *gyermekiség* – a lányt az *anyegini* Tatjana-alak attribútumaival ruházzák fel.<sup>36</sup>

A buliból a háztetőre kiszökő férfi és nő előtt az égbolt és az éjszakai Lenin-grád képe (Puskin-színház stb.) bontakozik ki. Kimondatlanul is jelen van a *hold*: „Mindig borzasztóan irigy voltam Tjereskovára” (75), hangzik el Tánya szájából. Az úrhajósnő neve az *anyegini* hősnő alakszemantikájának újabb elemét, a *holdat* idézi meg – posztmodern eklektikával ironikusan keverve az ultramodernet (úrhajó) a romantikus költői toposszal –, egyértelműsítve a Tánya–Tatjana kapcsolatot, de újra is írva azt, hiszen a kozmonauta Tjereskova az emigrálni akaró Tánya vágyott alakmása. A *Tjereskova* névnek már motívumként való ismétlődése (lásd 111. oldal) megerősíti az elrepülés, a más kontinensre (Amerika) utazás óhajának szemantikai jelenlétét (lásd 134. oldal). A Tatjana–Tánya–Tjereskova sor a dovlatovi szöveg metaforizációs folyamata következtében ugyanakkor a puskinsi alkotás-metaforát, a *természeti-séget* is bekapcsolja a szemantikába, amely Tánya újraértett *anyegini* gyökereinek hangsúlyozása mellett a tágabb értelemben vett *puskinságára* irányítja a figyelmet:

Tánya úgy emelkedett az életem fölé, mint a *hajnalpír* (zarja). Vagyis nyugodtan, szépen, nem szítva mértéktelen érzelmeket. Kizárólag a *közömbösség* (ravnodusie) volt mértéktelen benne. Határtalan *közönyével* (ravnodusije) olyannak tűnt, mint az *eleven természet valamely jelensége*...(73)

Nem győztem csodálkozni Tánya hallgatólag engedelmességén. Nem értettem, miből van több benne, *közönyből* (ravnodusije), megbékélésből vagy büszkeségből. [...] Nem győztem ámulni azon, hogy mindig kész a szerelemre, a beszélgetésre, a szórakozásra. És hogy tökéletesen hiányzik belőle a kezdeményező készség ezekben a dolgokban... Hallgatólag volt és nyugodt. Szótlanságában nem volt elfojtott feszültség, s nyugalmaiban semmi fenyegetés. Az *óceán csendes nyugalma* volt ez, mely *közömbösen* hallgatja a sirályok vijjogását... (81)

<sup>35</sup> Nyilvánvaló a párhuzam a Puskinszkije Goriba való érkezés abszurd jeleneteinek narratív felépítésé, ritmusa és a szerelmes pár kapcsolatának bemutatása között.

<sup>36</sup> A *hold* és a *sápadtság* motívumai mint Tatjana alakszemantikájának legmeghatározóbb alkotóelemei különösen a verses regény harmadik fejezetének következő versszakáiban: 5, 16, 20, 21, 32.



A *közömbösséggel*, a *közönyösséggel* leírt, illetve az *eleven természeti jelenségként*, *óceánként* megnevezett feleség Puskin (lásd „olümposzi közönye”; „kész volt elfogadni és kifejezni bármilyen nézőpontot”) és a puskinai alkotásmetafora (lásd „Művei [...] a természethez hasonlatosak”) korábban megnevezett szüzsébeli megtestesítőjévé válik. Ki kell emelni, hogy míg korábban a Puskinról gondolkodó Alihanov-hős, illetve Alihanov-narrátor gondolataiban az alak (Puskin) és a művei még szétváltak, azaz a kijelentés nézőpontja (pozíciója) megmaradt a modernség horizontján belül, addig a szöveg itt Tányát már az osztatlan, differenciátlan puskinságban létesíti, nem választva szét az életszöveget (mítosz) a szövegszövegektől (nyelv). Ez az „eljárás” már a posztmodern korszakküszöbön túl van.

A dovlatovi Tánya tehát a „puskinai megelőzöttség” következtében Puskin alkotta Tányaként jelenik meg.<sup>37</sup> Az esztétikai elv (az objektivitás) és a gyakorlat, a költészet és élet közötti distancia eltűnik: a puskinai nyelv működésének, működtetésének tanúivá válunk. Itt történik meg a regényszöveg legmélyebb „azonosulása” a puskinsággal.

A felfogás, amely Tányára mint Puskin hasonmására tekint, egybehangzik a Dovlatov által nagyrabecsült, a Zapovednyikben hol Puskinnal, hol Tányával, hol mindkettejükkel kóborló Alihanov alakjára, hősenek Puskin-felfogására nyilvánvalóan hatást gyakorló Andrej Szinyavszkij véleményével, aki a lágerben „sétált Puskinnal”. Mivel a Dovlatov-regény és Szinyavszkij könyve közötti kapcsolatok vizsgálata egy külön tanulmány tárgyát képezhetné, Szinyavszkij *Séták Puskinnal* című könyvéből csak egy gondolatmenetet idézünk:

Tatjana, mint ismeretes, amellet, hogy Anyegin szerencsétlen partnernője és a tábornok hidegvérű felesége volt, Puskin személyes Múzsájának számított, és ezt a szerepet minden más nőnél jobban játszotta el. Sőt azt gondolom, hogy azért nem kötötte össze életét Anyeginnel, és azért maradt inkább hűséges a férjéhez, hogy több szabad ideje legyen Puskin olvasására és az iránta való vágyakozásra. Puskin Tatjánát, úgymond, kisajátította önmagának.

Tatjana jellemének *bámulatra méltó tágassága*, melyben *szabadon megférnek az egymásnak gyökeresen ellentmondó eredők* [...], alátámasztja azt a feltevést, hogy Puskin Tatjánában költészetének néhány vonását keltette újra életre [...] Meglehet, hogy Puskin Tatjánában, pontosabban és hitelesebben, mint másutt, saját valójában öltött testet – az őrző-védő és mindent megértő női lélekben, hiszen ki más értheti meg és segítheti az embert, s vajon mire mennénk e világban a nők gondoskodása nélkül?<sup>38</sup> (32)

<sup>37</sup> Puskin alkotásmódját és Tánya természetét leíró két narrátori rész között egy izokolon mondatszerkezet is azonosságot teremt: Puskin „*kész volt* (gotovnoszty) elfogadni és kifejezni bármilyen nézőpontot”. (63) Tánya „*mindig kész* (gotovnoszty) a szerelemre, a beszélgetésre, a szórakozásra”. (81)

<sup>38</sup> Andrej SZINYAVSZKIJ, *i. m.*, 32. Kiemelés tőlem, K. Zs. Alekszandr Genisz beszámol arról, hogy Dovlatov tervbe vette, hogy cikket ír Szinyavszkij tiszteletére *Séták D’Anthèssel* (*Прогулки Дантесом*) címmel. Genisz közlése szerint a D’Anthès név alatt Dovlatov a Puskin Emlék-

Szinyavszkij állításai „Tatjana jellemének *bámulatra méltó tágasságáról*”, vagy az, hogy „Puskin Tatjánában költészetének néhány vonását keltette újra életre” ahhoz a puskinisztikában már régóta megfogalmazott állásponthez, gondolatkörhöz kapcsolódik, amely részletesen először talán Gogol 1847-es híres esszéjében jelent meg:

[Költészetének tárgya] *minden*, de egyik témát sem részesítette különösebben előnyben. [...] Puskinnak senkihez sem volt köze. Csak azzal törődött, hogy költői tehetségének érzékenységevel kimondja: »Nézzétek, milyen nagyszerű is Isten alkotása!«, majd *semmit hozzá nem téve* továbbbröptült egy másik tárgyra, hogy újra elmondhassa: »Nézzétek, milyen nagyszerű is Isten alkotása!« Művei ezektől az – olvasókban keltett – ellentmondásos hatásoktól olyan bámulatosak.<sup>39</sup>

Szemjon Frank a Puskin-életmű *univerzalizmusáról*,<sup>40</sup> Szavelij Szenderovics a *platonizmusáról* beszél.<sup>41</sup>

Nem kétséges: a puskinsi líra (konkrét szöveghelyek) és a dovatovi szöveg között a *közönyös, egykedvű természet (ravnodusnaja priroda)* motívuma kapcsolatot teremt: széttartó, nem azonos narratív státuszú megnyilatkozásokat (lírai én, elbeszélő-én, elbeszélő-én) ránt össze. Heterogén funkciójú és hangnemű szövegeket (pátosz – ironia; szépirodalom – naplófeljegyzések; filozófia – konyhafilozófia) helyez egymás mellé. A pretextusok (elsősorban a stanza) olyan központi metaforává avatják tehát ezt a motívumot, amely a cselekményben és a narrációban is meg-megjelenő, széteső személyiség, illetve szétcuszó határokkal rendelkező narrátori alak centrumának *meglétét* (ironikusan) mutatja fel, miközben az élet és szöveg elválaszthatatlanságának jelévé válik.

Puskinnak azon attribútuma tehát, amely Alihanov számára a jelenbeli – értsd a szöveg keletkezésének az ideje – Puskin-értésből (*közönyösség*) a leginkább meghatározó és szimptomatikus, összekapcsolódik Tanya attribútumával (*közönyös*).

A szövegben Tanya Alihanov csodálatát kivívó tulajdonságai a Puskin-értés felől nyerek el jelentésüket és jelentőségüket. Ez fordítva is igaz. Rendkívül fontossá

---

hely híres-hírhedt igazgatóját, Gejcsenkót akarta megformázni. Lásd Москва, Александр Генис, Пушкин, in Довлатов и окрестности. Филологический роман, «ВАГРИУС», 1999. Szinyavszkij Puskin-könyve részleteit a lágerben sétálva írta, majd levelekben küldözte haza feleségének. (Lásd a hasonlóságot a Szovjetunió elhagyása után válhatott egésszé). Szinyavszkij nem Anyegin, hanem Puskin szerelmének tekinti Tatjánát.

<sup>39</sup> Nyikolaj GOGOL, *Miben áll végül is az orosz költészet lényege, és mi a legfőbb sajátossága?*, in Uő, *Válogatás barátaimmal folytatott levelezéséből*, ford. Gasparics Gyula, Kovács Erzsébet, Bp., Európa, 1996, 240–241. Kiemelés tőlem, K. Zs.

<sup>40</sup> Семен Франк, *О задачах познания Пушкина* (1937), in Uő, *Этюды о Пушкине*, 58–93. Itt: 82.

<sup>41</sup> Савелий СЕНДЕРОВИЧ, *Алетейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 8, 1982, 147.

válí Alihanov Puskin-értésének szubjektív, individuális, egzisztenciális tapasztalatú nézőpontja és annak szöveggé válása. Ez már nem pusztán valamiféle, a hős kompetenciájába tartozó mechanikus mintakövetés: a feleséghez írott versben eljátszott, elképzelt *puskini szerep*, megismételt *puskini gesztus*. Tánya az emlékező narratívában *puskini feleség* (Natalja, verses levél), *puskini hősnő* (Tatjana, hold, verses levél), majd *puskini nézőpont is* (közönyösség). Tánya átlép, mert át tud lépni a posztmodernitásba.

Puskin mint az orosz kollektív emlékezet legfőbb kulturális szubjektuma Alihanov Tányája, személyes története révén mentődik át Dovlatov prózájába, a személyes történet pedig csakis a puskini megelőzöttség relációjában jöhet létre. Az Alihanov-hős és az Alihanov-narrátor saját égető egzisztenciális kérdései felől, azokba belevonva és azokkal szembesülve értelmezi Puskit, az amoralitás és a sors kérdéseit, a későmodern-posztmodern határán álló próza lehetőségeit. Alihanov-hős végül elfogadja az emigrációt, a sorsát,<sup>42</sup> azt, hogy követnie kell a feleségét. Ezt azonban tragikusan, értékvesztésként, otthonvesztésként fogja fel.<sup>43</sup>

A *Zapovednyik* főszereplője, az író Alihanov – aki a regény „későbbi” narrátora is – egy olyan hős-narrátor, narrátor-hős, akit és akiket csak igen leegyszerűsítve definiálhatunk Puskin sorsába belehelyezkedő figurákként. Hiszen az elbeszélés látványosan igyekszik a különböző narratív szinteket összemosni: szerzőt – narrátort – hőst – példaképet.<sup>44</sup> Ráadásul különböző státuszú szövegek, „életszövegek” és „szépirodalmi szövegek” kerülnek egymás mellé. Ez az „eljárás” elválaszthatatlan attól a modernségben gyökerező dovlatovi-alihanovi problémától, amely a romantika „egységes személyiségképét”, az *élet* és az *írás* szétválaszthatatlanságának, elválaszthatóságának kérdését a puskini „minta” felől tette fel. Puskin életművének és alkotásainak már a koramodernség óta legnyugtalanítóbb, „leginkább utánóztatatlan” kérdése felől. A puskini *költészet* és *élet* egysége, harmóniája, megbonthatatlansága felől.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Lásd Puskin sorsfelfogását.

<sup>43</sup> Puskin „a legeurópaibb orosz”, aki miközben hazája határait a gyakorlatban sose tudta elhagyni – Dosztojevszkij szavaival –, az írásaiban a sajátos „belelényegülő” képessége folytán a legkülönbözőbb idegen kultúrák nyelvén szólal meg. Lásd még Puskin és a külföld viszonyáról: А. БИТОВ, Р. ГАБРИАДЗЕ, *Пушкин за границей* (фрагменты), in *Легенды и мифы о Пушкине*, 311–329.

<sup>44</sup> Lásd RÁKAI Orsolya *komplementer olvasás*. Lásd *Séta a zsinór mögött? (Vázlat az irodalmi kultuszról mint a „komplementer olvasás” egy sajátos esetéről)*, in *Uő, Utazások a fekete királynővel. Írások írásról és irodalomról*, Bp., Kijárat, 2006, 107–121. Itt: 107.

<sup>45</sup> A *Puskin az életben avagy élő Puskin?* kérdése a Puskin-recepció huszadik század eleji nagy vitáinak egyike. Lásd Nagy István kitűnő összefoglalóját és Irina Paperno cikkét. NAGY István, *A szabadító költő. Марина Цветаева Puskin-olvasata*, Bp., Argumentum, 2006. Ирина Паперно, *Пушкин в жизни человека Серебряного века*, in *Современное американское пушкиноведение. Сборник статей* (Contemporary American Pushkin Studies. Collection of works) Санкт-Петербург, «Академический проект», 1999, 42–69. A többszörösen rejtett ön-

A dovlatovi próza legnagyobb teljesítménye mindezek mellett talán éppen az lesz, hogy egyidejűleg mutat rá arra a törekvésre, amely a *személyességet* nem pusztán egyedi történetként, hanem az *alakulásban, formálódásban lévő saját nyelv*ként hozza létre, de arra is, hogy ez az egyediség és eredetiség a puskinsi mítosz és nyelv általi megelőzöttsége okán igencsak korlátozott, illuzórikus. Kissé leegyszerűsítve: nem csupán „tematikus szinten” zajlik a „kultuszellenesség” – már amennyire egy regény képes „kultuszellenességre” –, a *kollektív emlékezettel* szembeszegülő *szubjektív emlékezet* csatája, hanem a nyelvben is. Szövegszinten is. Míg szövegszinten elsősorban már nem „csataként”, „szembeszegülésként”, hanem játékként jelenik meg.

A „leuraló beszédmóddal” leginkább a nyelvi térben vívott harc, játszott játék mikéntje az igazi tét – és nem az empíria területén vívódó, játszódo. Mert ne feledjük: a „leuraló beszédmódba” éppúgy beletartoznak a hivatalos retorika Puskin-lözungjai, mint magának Puskinnak a nyelve is. Egy olyan nyelvvel-nyelvekkel-nyelvhibriddel kell tehát megküzdenie vagy eljátszania a hősnek, a narrátornak és a szerzőnek, amely – hogy én is a kultusz nyelvén szóljak – egy hatalmas és zseniális költői teljesítményre épült rá. Egy olyan nyelvre, amely épphogy nem a nyomasztásból, nem a leuralásból, nem a „neheztelésből nőtt ki”, ám amely pont ezért – könnyedsége, játékossága, harmonikussága miatt – mégis roppant nyomasztó teher a költő és író utódok számára.<sup>46</sup>

Játék vagy harc? Nyomaszt-e Puskin annyira, hogy nem tudok írni, vagy felszabadít? Teszi fel a kérdést Dovlatov, Alihanov, végső soron pedig a regény. A posztmodern válasz: A hagyomány, az előd felszabadít, abba írom bele magamat. Lásd tanulmányom Szinyavszkijtől kölcsönzött mottóját: „Ha ma Puskinnal sétálsz, Önmagaddal találkozol.” A modernségben gyökerező válasz viszont ez: Ha végre már leráztam a hatást, megszabadultam az elődtől (apagyilkosság), létrehozhatom a magam eredetiségét. A mottót parafrázálva: Ha végre már *nem* Puskinnal sétálsz, Önmagaddal találkozol.

A *Zapovednyik* nem ad választ. A későmodern–posztmodern határán való szituáltsága miatt e két lehetőség között áll. Tanulmányom ezt a rendkívül izgalmas és komplex játékot, a dovlatovi prózának ezt a teljesítményét kívánta bemutatni.

---

életrajzi elemekre, amelyek még Puskin publicisztikai írásait is átszövik, hívja fel a figyelmet Andrej Bitov. Андрей БИТОВ, *Предположение жить. Воспоминание о Пушкине*, in *Предположение жить 1836*, сост. БИТОВ, А. Комм. Виролайнен. Москва, Независимая газета, 1999, 13–115.

<sup>46</sup> Harold Bloom hatásizony elméletének a puskinsi életműre való alkalmazásával részletesen David. M. Bethea foglalkozott. Лásд Дэвид БЕТЕА, *Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта*, Москва, ОГИ, 2003.

## Spam-reflexiók

Hetesi Ildikó kiállítása, Pécs, 2007. szeptember 14.

Hetesi Ildikó munkáit – szembenézve azzal, hogy a művészek nem nagyon szeretik, ha valakihez hasonlítgatják vagy különféle „kontextusokba” helyezik őket – két nagy művészetelméleti-esztétikai paradigmában tudom elhelyezni. Az egyik a *minimalizmus*, a másik a *(média)kritika*. A minimalizmusról csak utalásszerűen szeretnék beszélni, olyan irányzatról van szó, amely – miközben a műalkotás anyagi-jelölő dimenzióját a minimumra korlátozza – annál több helyet hagy a műalkotás és a művészeti gyakorlat körül felhabzó elméleti reflexiónak. Szeretném leszögezni, sok tekintetben kedvenc stílus-„csokrom”-ról van szó, Donald Judd szobraitól kezdve a minimalista prózán keresztül egészen a *Plastikman* (vagyis Richie Hawtin) által készített *minimal house* zenéig.

Úgy vélem, Hetesi Ildikó munkáit e tekintetben nemcsak a minimalizmus absztrakt fogalmisága, hanem valamiféle – sokkal régebbi korokból táplálkozó – betűmágia is jellemzi. A *spam*-üzenetekből kimetszett, majd saját képein rögzített, megismételt vagy raszter-mintákba torzított betűk felidéznek azt az érdeklődést és bűvöletet, amely a betű, a szó és a név tanulmányozóit – mondjuk a *kabbalistákat* – a betű, a név és a dolgok rejtélyes és kimeríthetetlen kapcsolatának évezredek óta átívelő fürkészésére ösztönzi.

A számítógép képernyőjén megjelenő jelek „rég-új” varázsa éppen abból ered, hogy az analóg ábra (az ikon) és a digitális jel (a nyelv) széttagoltságának megszűnését ígéri, tehát a digitális megváltás ígéretével kecsegteti a képernyő nézőit. Miként McLuhan mondta *Understanding Media* című könyvében: „Ma pedig a számítógép kelti bennünk azt a reményt, hogy ő lesz bármely nyelv és kód bármely más nyelvbe vagy kódba történő közvetlen átfordításának eszköze. Egyszerűen a számítógép a technológia révén az egyetemes megértetés és egység pünkösdi csodáját ígéri.”<sup>1</sup>

A végső egység (a Szent Név) és a végső különbség (a Teremtő és a kreatúra, a lélek és a test, a jelölt és a jelölő) között a távolság a gép szenvtelen perspektívájából nézve elképzelhetetlenül kicsi; az értelmezés cselei elől iszkoló jelentés végre utoléri önmagát, és Walter Benjamin sokat emlegetett anyaga nyugodtan pihentetheti a történelem utópikus távlatának fenntartásában megfáradt szárnyait.

---

<sup>1</sup> M. McLuhan, *Understanding Media*. Idézi KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, ford. Kelemen Pál, Bp., Magyar Műhely–Ráció, 2005, 20.

De mindez valójában csak a reprezentáció – vagyis a jel – afféle eredet-történetére vonatkozik, mondjuk így: a jel „születésére”; a jelek „történeti” történetére nem. A *spam*-műfaj teljesen mulandó, mint ahogy mulandónak tekinthetők a *spam*-meket szétterítő és szűrő berendezések is. Hallunk-e ilyen mondatokat: elmenttem, kinyomtattam, félretettem egy jó kis *spamet*? Nem hiszem. Vagyis: néhány évtized múlva fogalmunk se lesz a gépeinken landoló kéretlen üzenetekről, mint ahogy a szórólapokat és a reklámújságokat sem őrizzuk meg. Nincs *spam*-gyűjtés! Gyűjteni James Clifford szerint annyi, mint valami értékeset megmenteni az idő visszafordíthatatlan áramlásától, a hanyatlásától és a pusztulástól. Ildikó programja kettős karakterű, egyrészt az öröklétbe szövi ezt a kérészerű műfajt, másrészt ironikus keretbe helyezi, bírálja-értelmezi a *spamet*.

Ha már az előbb az ígéretekről beszéltem, most a reklámígéretekre vonatkozó – végső soron Ildikó műveit is átszövő – kritika következik. Ezzel kapcsolatban át is térhetünk a *spam*-művészet egy másik, materiálisabb-nyersebb dimenziójára, ami a *spam*-üzenet eredeti feladatából, tehát hirdetés-funkciójából adódik. Több pénz és több hatalom: nagyobb nyereség, nagyobb potencia, nagyobb női mell és nagyobb férfi nemi szerv.

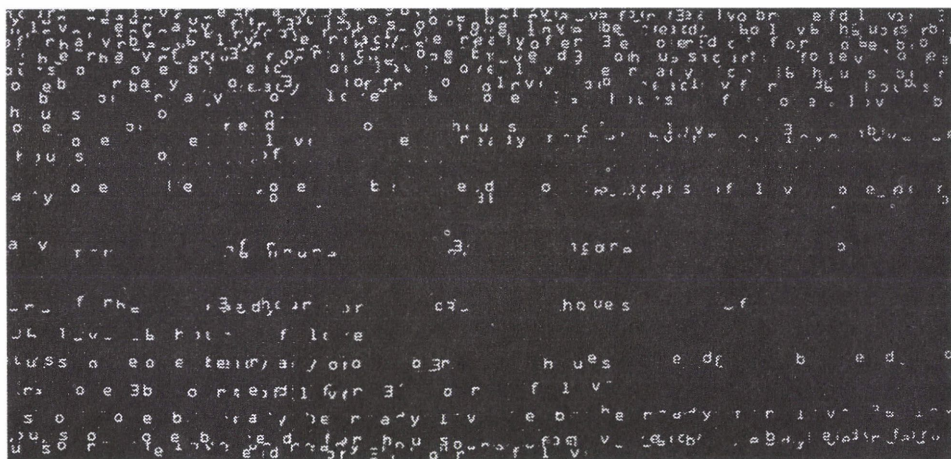
A *spam* olyan, mint egy különösen alattomos szűnyog: ott csíp, ahol a legjobban fáj. Mohón csapunk le rá, vagy azért, hogy gyorsan végezzünk vele; vagy azért, hogy fogyatékoságainkra gyógyírt – ahogy a marketingnyelv mondja: „gyors megoldást” – keressünk. Költőietlenség, bosszúság, csalóka ígérek, vírusok, a kéretlen üzenetek garmaíval együtt automatikusan letörölt fontos elektronikus levelek, nagyjából mindenkinek ez jut az eszébe a *spam*ről. Költőietlen tárgy, nem kívánczik sem írók kényes tollára, sem festők ecsetjére, és mintha még a nyomtatókészülékek is borzonganának a kéretlen üzenettől.

Akkor miért a *spam*? A művészet – Roman Jakobson szavait idézve – tényleg olyan, mint az öreg Karamazov; nincsen számára csúnya nő. Jakobson szavai óta persze sok víz lefolyt mindazon városok folyóin, melyekben a világhírű nyelvész hanyatott élete során megfordult. Ma a művészek témái másképpen merészek; mikor az identitáspolitiká és a médiakritika találkozik a kritikai kultúrákutatók kissé képlékeny közegében, akkor a *kritikai él* és a *reflexió* azok az eszközök, melyek célpontjaként a művészi gyakorlat centrumában bármi, de tényleg bármi megjelenhet.

A *spam* ideális téma, és – hadd hízelegjek – nagyszerű, sőt zseniális tárgyválasztás, mindenki viszonyul hozzá, mindenkinek van róla véleménye, mindenki ismeri. Talán a leginkább magába sűríti a hálózati kommunikáció összes ismertetőjelét: egyrészt azt, hogy gép nélkül nem megy (akinek nincs hozzáférése, az kívül marad az egész történeten), másrészt felöleli a kapcsolatépítést és a hiper-mediatizáltságot is. Alattomos és hálás médiaműfaj, miközben utáljuk, azért olykor – hitetlenkedve, de mégis bedölv a trükknek; véletlenül vagy pusztán kíváncsiságból, de – mégiscsak beletekintünk.

Mint például most.

Havasréti József



*Légy kész 36 óra szerelemre, 2007*

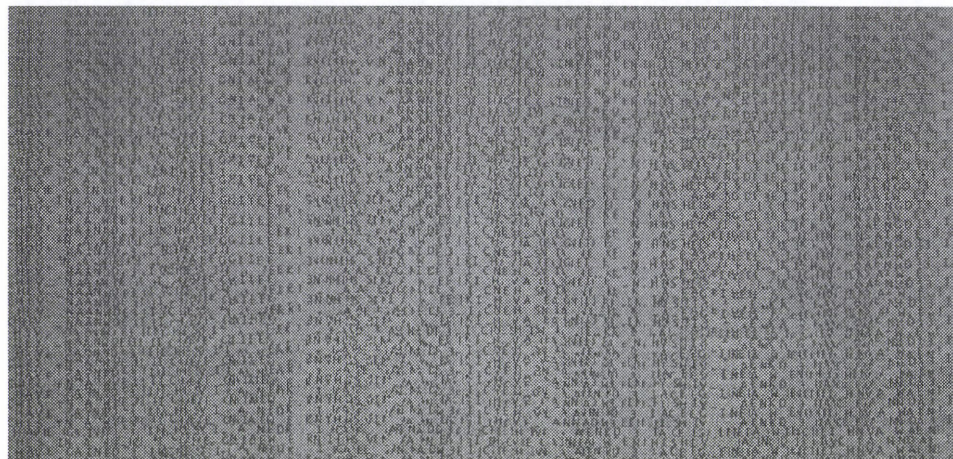
175 × 175 cm, papírszövet, vegyes technika



*Viagra Takaró, 2007*

175 × 175 cm, papírszövet, vegyes technika





*Nőttem 7 centit egy hét alatt, 2007*  
175 × 175 cm, papírszövet, vegyes technika



*Semmi, valami, semmi, valami II, 2007*  
175 × 175 cm, papírszövet, vegyes technika





A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Felde Csilla  
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte  
Felelős vezető László András



1000 Ft

# *Filológiai Közlöny*

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK  
FOLYÓIRATA

Előkészületben

*Ki merre tart a magyar Shakespeare-kutatásban?*



BALASSI KIADÓ

# *Filológiai* **Közlöny**

**2007 / 3–4.**

---

**LIII. évfolyam**

*Ki merre tart a magyar  
Shakespeare-kutatásban?*

KÁLLAY GÉZA  
SZÖNYI GYÖRGY ENDRE  
MATUSKA ÁGNES  
PIKLI NATÁLIA  
KISS ATTILA ATILLA  
KOVÁCS LÁSZLÓ

---

MUDRICZKI JUDIT  
TÖRÖK ERVIN  
DÁVID ANDREA  
SERESS ÁKOS



# *Filológiai* **Közlöny**

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

**2007/3–4.**  
**LIII. évfolyam**

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN  
BÓKAY ANTAL  
CSÚRI KÁROLY  
HALÁSZ KATALIN  
KOVÁCS ÁRPÁD (elnök)  
SZIGETI CSABA  
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás  
Bókay Antal (főszerkesztő)  
Hárs Endre  
Jákfalvi Magdolna  
Orosz Magdolna  
Sándorfi Edina (szerkesztő)  
Szilágyi Zsófia

A szerkesztőség címe:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar  
7624 Pécs, Ifjúság út 6.  
Tel./fax: 72/314 714

E-mail: msandorfi@freemail.hu / bokaya@axelero.hu

A folyóirat kiadását a Magyar Tudományos Akadémia támogatta

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1075 Budapest, Károly krt. 21. II/1.)  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a kiadó ERSTE Bank 1191 102-02120733 számú számlájára.

Példányonként megvásárolható

BALASSI KÖNYVESBOLT  
1023 Budapest, Margit u. 1.  
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA  
1061 Budapest, Andrássy út 45.  
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT  
7624 Pécs, Rókus u. 5  
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban  
és a Libro-Trade Kft. mintatermében  
1173 Budapest, Pesti út 237.  
librotrade@librotrade.hu  
www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785



*Ki merre tart a magyar Shakespeare-kutatásban?*

Előszó	141
KÁLLAY GÉZA Van-e paradigmaváltás a Shakespeare-kutatásban a 21. század elején?	143
SZŐNYI GYÖRGY ENDRE Shakespeare és a kulturális reprezentációk elmélete	153
MATUSKA ÁGNES A shakespeare-i közönségbevonás filmes vetületei	165
PIKLI NATÁLIA Shakespeare, karnevál, rituálé: a vágy hármassoltára ( <i>Romeo és Júlia</i> , <i>Szentivánéji álom</i> , <i>Othello</i> )	179
KISS ATTILA ATILLA Jago, a velencei kalmár Színházi liminalitás, mediterrán egzotikum és az <i>Othello</i> szemiotikája	190
KOVÁCS LÁSZLÓ <i>Hamlet/HAMLET</i> – Az azonosság mámora	203

## Műhely

MUDRICZKI JUDIT

Az államtest retorikája a *Lear király*ban 217

TÖRÖK ERVIN

A másik adománya

Heinrich von Kleist:

*A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* 227

DÁVID ANDREA

„Csábító szavak, szívreható esdeklés, hizelgő mondások”

Szavak és valóság viszonya, avagy a nyelv

mint a valóságot leplező fátyol

Vörösmarty Mihály: *A fátyol titkai* című komédiájában 253

SERESS ÁKOS

Boszorkányság és kulturális el-különböződés

*Törvény és identitás viszonya Arthur Millernél* 273

## Recenzió

Elbeszélés, reflexió, diktátum

Hammer Erika, „*Das Schweigen zum*

*Klingen bringen*”: *Sprachkrise und poetologische*

*Reflexionen bei Hermann Burger*

(Lőrincz Csongor) 286

## Előszó

A kora újkori angol kultúra és irodalom tanulmányozása, szűkebb értelemben pedig a Shakespeare-kutatás a hazai modern filológia egyik leghangsúlyosabb, legnagyobb hagyományokra támaszkodó szakterülete. Az egyetemi programok és kutatóműhelyek tevékenysége, valamint a hazánkban megrendezett helyi és nemzetközi konferenciák, fesztiválok bőséges és színvonalas kínálata mellett mégis azt találjuk, hogy 2007-ig nem létezett intézménye, hagyománya a rendszeresen visszatérő összmagyarországi Shakespeare-konferenciának. Ezt a hagyományt kívántuk megteremteni, amikor a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszéke és a tanszéken működő Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoport projekt-konferenciát szervezett 2007. április 19–20-án „Ki merre tart a magyar Shakespeare-kutatásban?” címmel ([www.jagonak.extra.hu](http://www.jagonak.extra.hu)). A konferencia magyar nyelven folyt, célkitűzésünk ugyanis kifejezetten az volt, hogy alkalmat nyújtsunk a legszélesebb párbeszédre és eszmecserére azok között, akik Magyarországon foglalkoznak valamilyen módon Shakespeare-hez kapcsolódó témával, vagy magyarként külföldön folytatják kutatásaikat, de nem szeretnének elszigetelődni a magyar tudományos kontextustól.

Matuska Ágnes, az Angol Tanszék adjunktusa a konferencia ötletgazdájaként abból indult ki, hogy az országban ugyan több angol reneszánsz irodalommal foglalkozó műhely és doktori program is létezik különböző egyetemeken, mégisincs egy olyan fórum, ahol a fiatal magyarországi Shakespeare-kutatók és doktoranduszok bemutatkozhatnak a szakmának, és közelebbről is megismerhetnék egymás munkáját. A fiatal generációnak nyújtott lehetőség mellett a konferencia az interdiszciplinaritás jegyében természetesen arra is alkalmat kívánt teremteni, hogy a szakma különféle tématerületeinek elismert kiválóságaival (fordítók, rendezők, fesztiválszervezők, jelmeztervezők) találkozassunk, így a résztvevők a saját kutatásukat is tágabb kontextusban szemlélhették, jobban rálátva helyükre és szerepükre a mai magyar Shakespeare-kutatásban.

Az esemény „projekt-konferencia” jellegét az adta, hogy nem hagyományos dolgozatokat kértünk az előadóktól, hanem azt, hogy vázolják fel annak a munkának, kutatásnak, oktatási, tananyag-fejlesztési projektnek vagy éppen rendezésnek, rendezvényszervezésnek a körvonalait, amin éppen dolgoznak. Az előre leadott, írott dolgozatokkal a konferencia résztvevői és a szekcióelnökök előre megismerkedhettek, így a személyes találkozás során már a valódi eszmecserére és vitára kerülhetett sor.

A konferencián a következő panelekben folyt a munka: színház (színháztudomány, recepciótörténet), műfordítás, (irodalom)elmélet, irodalomtörténet, filológia, film.

A szekciók elnöki tisztjére elfogadta meghívásunkat Dávidházi Péter (MTA Irodalomtudományi Intézet, elmélet), Nádasdy Ádám (ELTE, műfordítás), Kállay Géza (ELTE, filológia) és Füzi Izabella (SZTE, film és multimédia), és plenáris előadást tartott Bókay Antal (PTE), Géher István (ELTE), Kállay Géza (ELTE), Kiséry András (Columbia University), Nádasdy Ádám (ELTE), Szőnyi György Endre (SZTE) és Valerie Wayne (University of Hawaii).

A *Filológiai Közöny* jelenlegi számában válogatást közlünk a konferencia anyagából, illetve a résztvevők kutatási eredményeiből. Kállay Géza plenáris előadásának írott változatában arra vállalkozik, hogy számot adjon a Shakespeare-kutatások legújabb irányultságairól, az uralkodó iskolák átrendeződéseiről. Szőnyi György Endre írása a kulturális reprezentációk elméletére támaszkodik, és azt vizsgálja, a kultúra multimedialitásának újabb megközelítései milyen kihívásokkal szolgálnak a Shakespeare-kutatás számára. Matuska Ágnes az interakció és a liminalitás fogalmaira építve a Shakespeare-korabeli reprezentációs technikák és a modern film-adaptációk között teremt kapcsolatot, az egyik legfontosabb Erzsébet-kori színházi eljárást, a közönségbevonást vizsgálva. A rituális hagyományokból táplálkozó bevonás filmes megjelenítésétől Pikli Natália dolgozata újabb, rítusokkal és vizualitással kapcsolatos területre visz bennünket – a szerelem és a szexualitás különféle ábrázolásait taglalja Shakespeare három drámájában, az ikonográfia és a művészettörténet mellett immár a materiális kultúra vizsgálatát is érdeklődésének középpontjába emelve. Kiss Attila Atilla a szemioográfia elméletének alkalmazásával nyújt újabb perspektívákat az abjekció és a liminalitás értelmezéséhez az *Othelló*ban. Végezetül a legújabb kutatói generáció képviselőjeként Kovács László Hamlet-dolgozatában visszakalauzol bennünket a medialitás és a szubjektivitás poszt-strukturalista elméleteihez és a filmes adaptációk kérdésköréhez.

A jelen tematikus számot azzal a szándékkal állítottuk össze, hogy olyasfajta keresztmetszetet adjunk a jelenlegi hazai Shakespeare-kutatások különféle területeiről és interdiszciplináris sokoldalúságáról, mint amilyen keresztmetszet feltárására vállalkozott a konferencia is. Azzal a reménnyel tesszük közzé ezt a válogatást, hogy valóban hosszantartó és termékeny sorozat és hagyomány válik a Shakespeare-konferenciából, melynek második ülését 2009 tavaszán fogjuk megtartani a Szegedi Tudományegyetemen.

Kiss Attila Atilla

Matuska Ágnes

SZTE Angol Tanszék

Kulturális Ikonológia és Szemioográfia Kutatócsoport

KÁLLAY GÉZA

Van-e paradigmaváltás a Shakespeare-kutatásban a 21. század elején?

Ha most pisztolyt szegeznének rám, és így kellene vagy *van*-nal vagy *nincs*-cel felelnem a címben szereplő kérdésre, legszívesebben azt mondanám: *nincs*; mehetnénk is haza, még akkor is, ha mi, magyarországi irodalmárok szívesen járulunk az effajta kérdésekhez a „korszerű”, „nyugati” és „amerikai” elméletekhez képest érzett megkésetttség büntudatával. De a *nincs*, azt hiszem, minősített *nincs* („a qualified no”): erről szeretnék beszélni. Egy idézettel kezdem: az alábbi szavakat Malvolio mondja a *Vízkereszt* II. felvonásának 5. jelenetében, amikor megtalálja a híres levelet:

[...] a végén mit rejt ez az ábécé-alakzat? Ha ezt valahogy magamra vonatkoztathatnám – csak lassan. M, O, A, I –

[...] „M, O, A, I.” Ez a rejtvény már nem olyan átlátszó, mint az előbbi, de mégis, ha egy kicsit forgatnám, kinyílna nekem, mert e betűk mindegyike megvan a nevemben is.

[...] olyan ez mint a napfény, mint a napsütötte síkság, olyan világos. ... Ez most nem önámítás, most nem a képzeletem játszik velem, mert minden jel arra mutat, hogy úrnőm szeret engem....

[...] Köszönöm néked, sorsom, boldog vagyok. Egyéniség leszek, s rátarti! ... De még van utóirat is! [...] „Bizonyára sejtet már, ki vagyok. Ha viszonzod szerelmemet, jelezd mosolyoddal; tetszik nekem a mosolyod; mosolyogj hát mindig a jelenlétemben, drága édesem, megteszed, ugye, ha kérlek?” Köszönöm, Jupiter! Mosolygok majd! Mindent megteszek amit csak kívánsz!<sup>1</sup>

Ha valaki Malvolio fenti szavait mint Shakespeare-olvasó (tudós, irodalomtörténész, filológus) éppen magára vonatkoztatja, nem biztos, hogy „mosolyog majd”. Sok mindent mondhatnék, amivel elkerülhetném, hogy Malvolio szövegolvasó-technikáját paradigmaértékűnek tekintsem. Malvolio Olivia szerint az „önszere-

---

<sup>1</sup> Ford. Radnóti Miklós és Rónay György, in William SHAKESPEARE *Összes drámái II: Vígjátékok*, Bp., Európa, 1988, 840–842.

tet betege” („sick of self-love”, 1.5.77),<sup>2</sup> rosszindulatú, ünneprontó tökfef, fontoskodó, szentimentális pojáca. Rendben. De vágyai és ebből fakadó olvasótechnikája mégis fájdalmasan közel áll ahhoz, ahogy én szoktam szöveget értelmezni: „Ha ezt valahogy magamra vonatkoztathatnám!” „Ha egy kicsit forgatnám, kinylna nekem” „ez most nem önámítás, most nem a képzeletem játszik velem, mert minden jel arra mutat, hogy...” Az igazán kellemetlen nem az, hogy Malvolio ilyen ego-centrikusan és tendenciózan olvas (vagyis hogy csak egyetlen jelentést hajlandó meglátni a sorokban, a sorok mögött, fölött, alatt), hanem hogy a levél hamisítvány: nem a szeretett Olivia, hanem a furfangos Mária írta, aki társaival bosszút akar állni Malvolión. De nem hallottam-e sokszor, Platónról Nietzsche-n át Roland Barthes-ig, hogy az olvasás csak akkor ér valamit, ha többek között erotikus művelet, ha mintegy szeretkezünk a szöveggel? Malvolio pedig szerelmes Oliviába, legalábbis a maga módján; különben nem lehetne felültetni. És nem olvastam-e számtalan elméletirónál, olyan filozófusoktól kezdve, mint Jacques Derrida olyan filológusokig, mint Stephen Orgel, hogy minden szöveg – különösen, ha jó – instabil, például hogy eleve nem egy *Hamlet* vagy *Lear király* van, hanem több, hogy az olvasás általában önámítás, és a képzeletem játszik velem, mikor ezt vagy azt a jelentést belevetítem, hogy a Shakespeare-szöveg, a kritikai kiadásokban különösen, tulajdonképpen közönséges hamisítvány, hiszen úgy, ahogy például ma a Norton-kiadásban áll, majdnem biztos, hogy sohasem adták elő a *Vízkeresztet*? Arról nem is beszélve, hány darabról akarják velem elhitetni, az *Athéni Timontól* a *Macbethig*, hogy nem Olivia, hanem Mária, azaz nem Shakespeare, vagy nem csak Shakespeare, hanem például Middleton írta?

Hát nincs meg minden okom, hogy a Malvolióéhoz nagyon hasonló reményekkel üljek le a talán csak Shakespeare-nek *tulajdonított* szövegekhez, és a Malvolióval rokon módszerrel dolgozzam? Én bizony még mosolyogni, sőt sárga harisnyát húzni is hajlandó vagyok.

Én nem vagyok egyedül.

Michael Bristol, a montreáli McGill University professzora, többek között a *Carnival and Theatre* (1985) és a *Big-Time Shakespeare* (1996) című nagysikerű könyvek szerzője, „Hány gyermeke is volt neki?” („How many children did she have?”) című írását a következőképpen kezdi:

Bűnös titkot takargatok: meg akarom tudni, hány gyermeke volt Lady Macbethnek. Még mást is be kell vallanom. Amikor Shakespeare-t olvasok, a drámai karaktereket valóságos emberekkel hasonlítom össze. Nem könnyen vallok be ilyesmit; „Hány gyermeke volt Lady Macbethnek?” – a kérdés a szó szerinti jelentéseknél végleg leragadt számárság jelképe lett; mintha egy karakter gyermekeit firtató kérdés valami olyasmi volna, ami sohasem jutna egy irodalomban kicsit is járatos olvasó eszébe. Pedig hát mi a baj azzal, ha tudni akarjuk,

<sup>2</sup> Az angol szöveget az alábbi kiadás szerint idézem: *The Norton Shakespeare*, ed. Stephen GREENBLATT, et. al., New York–London, W. W. Norton Company, 1997.

hány gyermeke volt Lady Macbethnek? [...] Végül is nem olyan ez, mintha azt kérdeznénk, milyen vércsoportba tartozott Duncan, vagy Banquo átesett-e a kanyarón.

[...]

Romeo és Júlia tinédzserek, akik egymásba szeretnek. Hamlet képtelen magát bármire is elhatározni. Lear király olyan, mint az apósom. Az ilyen gondolatokat a hivatalos és hivatásos irodalomtudósok kapásból utasítják vissza mint naiv butaságokat. De mit csináljak, ha az igazság az, hogy Lear király igenis olyan, mint az apósom? Mindkettőjüknek három lánya van, mindketten komoly ingatlanokkal rendelkeznek, és mindkettőjükről az a vélemény alakult ki, hogy észszerűtlenül viselkedtek. Ha alaposabban végiggondolom, persze legjobb lenne felhagyni az efféle gondolatokkal, nemcsak a szakmai tekintélyem miatt, hanem a családi béke kedvéért is.

[...]

Ez a fejezet nem kívánja azt az alapvető, de nem túlságosan éles elméjű felismerést unos-untalan ismételgetni, hogy a személyek nem szövegek és megfordítva. Az ezzel szembenálló tételt kívánom megvizsgálni, azt, hogy van értelme irodalmi karakterekről olyan módon gondolkodnunk, ahogyan valódi emberekről gondolkodunk, mert valójában így adunk értelmet különböző történeteknek. Amikor valaki idősödő szülőjét Lear királyhoz hasonlítja, vagy azon töpreng, mi történt Lady Macbeth gyermekével, akkor ebben az a kifinomult érdeklődés szólal meg, hogy milyen viszony alakul ki a fikció és a mindennapi életre vonatkozó tudásunk között.<sup>3</sup>

Nem állítom, hogy a Bristol 2000-ben megjelent tanulmányában tükröződő látásmód feltétlenül a Shakespeare-kritika új paradigmájának előszele. De 1988-ban egy budapesti szemináriumon tanúja voltam, amint a magát elsősorban „történésznek” valló David Scott Kastan, a ma élő egyik legtekintélyesebb amerikai shakespeareológus, a harmadik Arden Shakespeare-összkiadás egyik főszerkesztője saját apai érzéseire hivatkozott, mikor Prospero és Miranda viszonyát firtatta. Ugyanezt tette Kirnan Ryan 2002 februárjában egy stratfordi előadásában, mikor a *Lear király*-ról tartott élményszerű és katartikus előadást. Stephen Greenblatt a híres, magyarul is hozzáférhető *Will in the World*-ben (2004) többek közt azt a kérdést teszi fel, vajon mit érezhetett Shakespeare, mikor megállt a fia, Hamnet koporsójánál, és ez hogy viszonyul ahhoz, amit mi élünk át, miközben egy szerettünk sírjára vagyunk kénytelenek virágot tenni. Ron Rosenberg pedig, egy tavaly megjelent könyvében (*The Shakespeare Wars*, 2006) „kivételes, rejtélyes, majdnem misztikus élményéről” számol be, amikor egy Yale-en tartott szemináriumon Shakespeare szonettjeit elemezve nemcsak azt érezte hirtelen, hogy egy verssorban két jelentés változtatja egymást, hanem azt is, hogy a szonett két „alternatív én” között hintáztatja,

<sup>3</sup> Michael BRISTOL, *How Many Children Did She Have?*, in John J. JOUGHIN (ed.), *Philosophical Shakespeares*, London és New York, Routledge, 2000 (18–33), 18–19, a szerző fordítása.

majdnem a szó fizikai értelmében: egyszerre van önmagán kívül és belül. Ilyenkor azt kérdezem, amit Malvolio, mikor meglátja a levelet: „Hát ez meg itt mi?” („What employment have we here?” (2.5.73))

A „mi”, ami „itt van”, ha van, persze sokféleképpen magyarázható és értelmezhető. Ha az „elmélet” felől közelítem meg a kérdést, a legkézenfekvőbb lenne azt mondanom, hogy a sokat emlegetett, bírált, és sok módon nevetségessé tett, mármár a Malvolio kínzatásainak kitett régi „humanista” Shakespeare-olvasat tér vissza; „the humanist Empire strikes back”: ahogy ezt a szójátékot már kihasználták előttem: az *irodalom* visszavág. Tehát – mint előadásom elején mondtam – talán szó sincs igazi paradigmaváltásról, hiszen a „humanist criticism” sohasem halt ki teljesen, csak illegalitásba vonult, földalatti mozgalom lett belőle, amely olyan filozófusok irodalmi elemzéseiben, mint Martha Nussbaum vagy Stanley Cavell, illetve olyan irodalomkritikusok filozófiai fejtegetéseiben, mint Robert Eaglestone vagy Brett Bourbon „etikai kritika” (*ethical criticism*) vagy más néven mindig is velünk maradt (bár az is tény, hogy Bourbon, Nussbaum vagy Eaglestone tudomásom szerint sohasem írt Shakespeare-ről). Lehet, hogy a „humanist approach” éled újra az irodalmár John Joughin és Simon Malpas, valamint a filozófus Andrew Bowie és mások „új esztéticizmusában” (*The new aestheticism*, 2003) is; az mindenesetre figyelemreméltó, hogy amennyiben van „new humanist approach”, akkor arról előbb-utóbb kiderül, hogy valahogy a filozófia (most ne firtassuk, melyik és milyen mértékben) megjelenik a színen. Az is valószínűnek tűnik számomra, hogy a Freud óta élő és viruló pszichoanalitikus kritika is – tisztes távoból bár –, de a „humanist approach” titkos szövetségese maradt, hiszen a pszichoanalitikus kritika egyrészt sokszor nagyon hasonlít például Freud esettanulmányaira, amelyek érdekfeszítő novellákként is olvashatóak, másrészt az ember lelki reakcióinak tipizálása révén mindig is szöveg- és emberközben maradt.

Persze könnyű elszigetelni, pillanatnyi hóbortnak tartani a Bristolnál és másoknál megfigyelhető jelenségeket, mondván, hogy megint Malvolióként vizsgálódom, és a szívemhez legközelebb álló, szöveg-, élmény- és személyiség-központú megközelítést akarom az előtérbe tolni. Hiszen Kastan, Rosenbaum vagy Ryan egy szemináriumon, illetve előadáson, vagy ezek kapcsán engedtek meg maguknak személyes vallomásokat, Greenblatt könyve is egy undergraduateknek szóló előadássorozatból nőtt ki, és bevallottan népszerűsítő jelleggel íródott, és nyilvánvaló, hogy az egyetemi órán valaki nem úgy beszél első- vagy másodéveseknek, vagy pláne a „nagyközönségnek” Shakespeare-ről, mint egy nemzetközi Shakespeare-konferencián, vagy egy „komoly”, tudományos tanulmánykötetben. Shakespeare „népszerűsítése” a színpadon vagy a filmvásznon elvégre sohasem szűnt meg, és a szakirodalomban most él és virul csak igazán az „előadás-kritika” (*performance-criticism*) és a „Shakespeare filmen” téma. Az is lehet, hogy a teória legvadabb évtizedében, a 80-as években is például a *Lear király* politikai-történelmi kontextusát, és nem apák és lányaik viszonyát firtató tanulmányok szerzői – titokban – kataritikus élményen estek át, például szerelmeiket, saját családi viszonyaikat illetően is: magukat látták Malvolióban, Lear királyban vagy Hamletben, esetleg ki is léptek önmagukból, csak épp ezt magánügynek tekintették, és nem óhajtottak erről



a széles publikum előtt vallomást tenni. A tudományos konferencia elvégre nem színház, ahol – mint Hamlet feléletezi, valószínűleg naiv módon és Nádasdy Ádám fordításában – „a bűnös lelkek [...] / a jelenet művészi erejétől / úgy találva érezték magukat, / hogy megvallották gatzetteiket. / Mert bár a gyilkosságnak nyelve nincs, / csodás szájjal beszél”.<sup>4</sup>

Az is nyilvánvaló, hogy Greenblatt és társai komoly, elismert tudósok, sok tudományos monográfiával és tanulmánykötettel a hátuk mögött; elképzelhető, hogy már úgy gondolják: megengedhetnek maguknak egy kissé személyesebb hangot, és a „naiv olvasó” szemével közelíthetnek általában kívülről tudott szövegekhez (mintha csak szereplőkké értek volna Shakespeare darabjaiban), hiszen tudományos tekintélyükhöz nem férhet kétség: ők voltak a nyolcvanas-kilencvenes évek vitathatatlanul győztes paradigmájának, az új historizmusnak, illetve kulturális materializmusnak a legfőbb megalkotói. És legfőképpen: előadásukban nem csupán személyes dolgaikról beszéltek, és a személyes veszélyeit – sokszor éppen a „rég humanizmus” kapcsán – jól ismerjük; először is: „kit érdekel?”, másrészt nincs kínosabb, mintha valaki magánügyeivel traktálja a szegény olvasót vagy hallgatót, és a szöveg helyett csak önmagáról beszél.

Szó sincs arról, hogy a tolakodóan személyest pártolnám, de a személyes úgy is megjelenhet, hogy közvetlenül nincs a Shakespeare-tudós szavainak felszínén. Például ott lehet akkor, ha a Shakespeare-kutató csak olyan szövegről hajlandó beszélni, amelyben a vizsgált rejtély egyben életkérdés – életbevágóan fontos kérdés, élet-halál kérdése – számára. Én először Wittgenstein kései filozófiájában találkoztam az ilyen értelemben vett személyességgel, abban a filozófiában, amelyet sokan többek közt éppen ezért nem tartanak filozófiának; Stanley Cavell joggal állapítja meg róla, hogy sokkal közelebb áll a vallomás, mint például az értekezés műfajához. Wittgenstein sohasem volt hajlandó olyan kérdésekről előadást tartani vagy írni, amelyek a saját életére nézve nem voltak neki személy szerint, egzisztenciálisan fontosak. Ehhez nemcsak etikai, „önépítő” okokból tartotta magát, hanem azért is, mert úgy érezte: máskülönben a gondolkodása egyszerűen elveszti a lendületét, az izgalmát – unalomba merül, vagy egyenesen leáll. Wittgenstein jól ismeri az összefüggést a személyes háttérbe szorulása és a rémület között, amikor önmagunkat idegennek érezzük önmagunk számára. A hírhedt „elidegenedés” itt épp önmagunktól történik – többek között Freud „Unheimlich”-je is tartalmazza ezt.<sup>5</sup> És az irodalom még a filozófiánál is alkalmasabb arra, hogy hozzá ne pusztán

<sup>4</sup> *Shakespeare drámák*, ford. Nádasdy Ádám, Bp., Magvető, 2001, 418.

<sup>5</sup> Freud az „Unheimlich”-ről (‘kellemetlen’ ‘kísérteties’, sőt ‘otthonatlan’, uncanny) szóló esszéjében jó érzékkel köti össze az önmagunktól való elidegenedést E. T. A. Hoffmann *Homokemberével*, illetve a főhős, Nathanael tragédiájával. Nincs szörnyűbb, mint önmagamát kívülről látni, és rájönni, hogy az egy idegen (Emerson és Camus azt mondaná: egy „bevándorló”, egy *etranger*), egy „nem-én”. Még szörnyűbb, ha – mint Nathanael – ezt az idegent egy olyan Másikban látom meg, akit szeretek, ugyanakkor az egyik legnagyobb öröm valakiben arra találni, aki leginkább vagyok, vagy szeretnék lenni.

kívülről, teoretikusan viszonyuljunk, hanem belülről, önnön létünkéből, létezésünkéből is. A személyes tehát itt azt jelenti: egyszerre akarom megérteni a szöveget és önmagam; amire rájövök, azt nemcsak a tudománynak szánom, ha kér belőle, hanem önmagamnak (és talán mások léthelyzetének) is. Ekkor az értelmező-olvasó nemcsak gondolatokon hatol keresztül, hanem katarzison is áteshet. Hogy az utóbbiból mennyit mond el, vagy inkább vall be vagy meg, az már az ő dolga, sőt a jó ízlése, hiszen nem akarja hallgatóságát zavarba hozni, de még ha egy árva szót sem ejt ki közvetlenül önmagáról, akkor is a szavaiban ott van, ott vibrál valami – ahogy Merleau-Ponty mondaná – „a jelentés vad tartományából”, vagy – ahogy Stanley Cavell nevezi –: „a jelentőségek örvényéből” („the maelstrom of significance”),<sup>6</sup> ahonnan a legnehezebb jelentéseket a felszínre hozni, mégis ebből táplálkozik mindaz, ami megjeleníthető. David Kastan, Kirnan Ryan, és a többiek személyességétől és személyiségétől nekem minden, amit mondtak, hitelesebbé, átélhetőbbé, érdekesebbé és főleg emberibbé vált, beleértve a teóriát, amely ellen egyébként nemcsak kifogásom nincs, hanem a filozófia iránti vonzalmam miatt kifejezetten szeretek is. A paradigmaváltás, azaz a megközelítésmódok, elemzési-értelmezési módszerek, technikák, tudományos normák, az általánosan és konszenzusszerűen elfogadott sztemderdek változása tehát jelen esetben azzal járna, hogy van, aki elfogadja: egy irodalmi szövegnek egy emberi léthelyzet feltárásában is van mondanivalója, még hozzá annak a személynek és személyiségnek a számára, aki olvas. Az „új humanista” paradigmaváltás, ahogy én látom, tehát azt jelentené: az olvasó hagyja, hogy ő maga is fikciává váljon, és nemcsak Hamletet, Lear királyt vagy Malvoliót ismeri el példaértékűnek, esztétikai értelemben általánosíthatónak, hanem saját életét is.

Az új historizmus persze sok esetben joggal lázadt a New Criticism close-readingen alapuló „humanista” megközelítésmódja ellen. Mert például paradox, bár nem érthetetlen módon, Shakespeare állandó idealizálásával és kortalanításával a régi humanista megközelítés néha többek között épp Shakespeare ember voltát tagadta. Ugyanakkor felesleges is megkérdezni, jogos volt-e az új historista lázadás, hiszen a paradigmának „önmozgása” van: csak akkor lesz paradigma, ha „lábra kap”, elterjed, sokaknak tetszik, és sok helyen konszenzus értékű lesz, de akkor már ellenzői keveset tehetnek ellene: meg kell várniuk, míg levonul a hullám. Most épp azt keresem-kérdezem, levonulóban van-e az új historizmus árhulláma? Ehhez egy pillanatra körülnéztem 2006 és 2007 Shakespeare-rel kapcsolatos könyvtermésében, az egyszerűség kedvéért az általam legjobban ismert University of California „Melvyl” katalógusában (amely mind a tíz kampuszra beérkező dokumentumokat számon tartja). A korpusz körülbelül 300 könyv, illetve dokumentum (film, előadás felvétel, stb.), és ez persze távolról sem meríti ki a Shakespeare-ről 2006-

<sup>6</sup> Stanley CAVELL, *The Interminable Shakespearean Text*, in Uő, *Philosophy the day after tomorrow*, Cambridge, Mass., and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005 (28–60), 49.

2007-ben megjelent művek állományát, nem beszélve arról, hogy a folyóiratok tematikáját egyáltalán nem vettem figyelembe. De így is érdekes kép rajzolódik ki.

Először is nyilvánvaló a Shakespeare-szövegkiadások dominanciája az önálló monográfiák kárára. Vagyis a Shakespeare drámáit vagy verseit nem szerkesztő-sajtó alá rendező, hanem tárgyaló művek száma rohamosan csökken; ennek nyilvánvalóan elsősorban gazdasági okai vannak, valamint az internet, ezt most nem akarom részletezni. A különböző rangos kiadók által piacra dobott companionok, kézikönyvek is öröndetesen szaporodnak, például *The Cambridge Introduction to Shakespeare's Tragedies* (2007, szerk. Janette Dillon) vagy *A Concise Companion to English Renaissance Literature* (2006, szerk. by Donna B. Hamilton). Ahogy említettem már, virágzik a *performance-criticism* és a *Shakespeare on film*, de visszaszorult a pszichoanalízis, és a dekonstrukció szinte eltűnt a Shakespeare-kritikából (az utóbbi egyébként sohasem volt igazán meghatározó). Még szinte mindenütt dominál az új historizmus paradigmája, a feminizmussal, különböző *race-* és *gender-study*-kkal, sőt a *performance criticism*-mel kombinálva: a *new historicism* azért is futott be, mert számos más paradigmát is integrálni tudott, sokszor *cultural studies* néven. Jó példa erre a *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance* című tanulmánygyűjtemény (2006, szerk. Ayanna Thompson) vagy az idei *Rhetoric, Women and Politics in Early Modern England* (2007, szerk. Jennifer Richards és Alison Thome); ilyen címek voltak talán a legmegszokottabbak a 80-as vagy 90-es években. Semmi sem bizonyítja jobban, mennyire velünk él a „régí” Greenblatt, minthogy egy Ben Jonson, Dekkert, Shakespeare-t és Marstont összehasonlító könyvben (2007, szerk. Dennis Kezav) Debora Shyer ilyen címmel írt tanulmányt: „'Paper Bullets': texts, lies and censorship in Early Modern England”, ahol a *paper bullets* nyilvánvalóan Greenblatt „invisible bullet”-jeire játszik rá, Beatrice Groves *Texts and Traditions: Religion in Shakespeare, 1592–1604* (2007) című könyvében pedig az egyik fejezetnek ezt a címet adta: „Covering discretion with a coat of folly: the redemptive self-fashioning of Hal”, ahol Hal természetesen Harry Herceg, a kedves Prince, Jack Falstaff barátja, a *self-fashioning* pedig nem kér kommentárt.

Azonban az is feltűnt – persze lehet, csupán Malvolióként érzékelem –, hogy egyre nagyobb számban jelennek meg a Shakespeare-t a filozófiával összefüggésbe hozó művek; erre nemcsak a már említett, 2000-ben megjelent *Philosophical Shakespeares* jó példa, és nem is az erősen a *senior* generációhoz tartozó Angus Fletcher idei *Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare* (2007) című könyve, hanem Tzachi Zamir szintén 2007-ben megjelent *Double Visions: Moral Philosophy and Shakespearean Drama* című műve, a *Shakespeare's Theatre of Likeness* (2006) R. Allen Shoaf tollából, és leginkább a Wittgensteinről is nagysikerű könyvet írt Colin McGinn *Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays* (2006) című monográfiája. McGinn angol analitikus filozófus; eddig olyan címekkel írt könyveket, mint *The Problem of Consciousness* (1991) vagy *Mental Content* (1989). A drámák közül minden bizonnyal *A velencei kalmár* a sláger; nemcsak három igényes kiadása jelent meg idén, illetve tavaly, hanem például a *German Shakespeare Studies at the Turn of the 21<sup>st</sup> Century* című kiadvány (szerk. Christa

Jonsohn, 2007) az egész „harmadik részt” ennek a darabnak szentelte „Venice, Shylock and the German Reception” címmel, Kenneth Gross pedig egyenesen azt állítja *Shylock is Shakespeare* (2007) című könyvében, hogy Shylock alakja azért hat olyan elemi erővel, mert benne Shakespeare hangja közvetlenül szólal meg. A Shylock-központúság érdekesen és érthetően kapcsolódik össze az egyre jobban terjedő, az „irodalom és filozófia” mintájára létrejött „irodalom és jog” témával; jó példa erre a Debnis Kezra szerkesztette *Solon and Thespis: Law and the Theatre in the English Renaissance* (2007) című gyűjtemény.

Ez az igen-igen szelektív, éppen csak a rögtönzött mélyfúrás értékével bíró tekintés tehát csupán roppant kis elmozdulást tükröz az új historizmus paradigmájától, de lehet, hogy mégis van egy lassú fordulat egy másik irányba.

Az új historizmusnak persze mindig akadtak kritikussai, még saját berkein belül is, és most nem a különböző iskolák természetesen adódó különbségeire gondolok, hanem a módszert alapvetően meghatározó, annak mintegy leglényegét jelentő elveire. Ha pedig Stephen Greenblatt és Kirnan Ryan fent idézett példájából indulunk ki, lehet, hogy mostanában már épp azok tesznek a legtöbbet egy új paradigma kialakításáért, akik az új historizmust diadalra vitték. A nyilvánvalóan egy új paradigma státuszára számot tartó „új esztéticizmus” sem annyira kívülről bírálja az új historizmust, hiszen annak rengeteg vívmányát és eredményét elismeri, és nem a régi humanizmushoz akar visszatérni, hanem az új historizmus társadalom-, anyag- és kontextus-orientáltságát akarná kiegészíteni egy esztétikai nézőponttal; azt szeretné, ha a régi humanista fürdővízzel nem öntenék ki az esztétikai szemléletű gyereket, az esztétika azonban a német klasszikus szerzők (Kant, Schelling, stb.) mellett Adornóé és Jay Bersteiné, akik aligha mondhatók metafizikusoknak.

Stanley Cavell – akit nehéz lenne bármelyik Shakespeare-t olvasó paradigmához kötni – is leginkább a szöveg materialitásának túlhangsúlyozását, az esztétikai és a személyes elem háttérbe szorulását kéri számon az új historizmuson. A „Vég nélküli shakespeare-i szöveg” („The Interminable Shakespearean Text”) című tanulmányában Margareta del Gratzia és Peter Stallybrass egy 1993-ban a *Shakespeare Quarterly*-ben megjelent cikkével kezd vitát, megállapítva, hogy a shakespeare-i szöveget általános kétely lengi körül; a szerzőpáros cikkében rengeteg tényről olvashatunk Shakespeare drámai szövegeinek létrehozásáról, nyomtatásáról, átörökítéséről a gazdasági tényezőktől a kémiaiakig, az egyéniktől a történelmiektig, s ezek mind elgondolkodtatóak és érdekesek. De ezek a tények végül is egy szkeptikus következtetéshez vezetnek, nevezetesen, hogy nincs egy metafizikai értelemben vett „tökéletes” szöveg. Természetesen Cavell sem gondolja, hogy van, azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy egyfelől egy metafizikai létező tagadása (ahogy állítása is) metafizikai kijelentés, másrészt hogy a szöveg materialitásáról szóló érrendszerből nem következik egy metafizikai konklúzió. Például ha én egy kantianust meg akarok győzni arról, hogy nem létezik a „magában-való-dolog”, a *Ding an Sich*, ami tudvalevően minden dolog megismerhetetlen „része”, akkor tudok-e hatni rá azáltal, hogy megmutatom, az asztalos hogyan gyalulja, kalapálja, enyve-

zi a széket? A szék létrehozásának története nyilvánvalóan nem érinti annak vélt vagy valóságos metafizikai tartalmát.<sup>7</sup>

Olyan ez, mintha valakivel össze szeretnék barátkozni, és nem azt kérdezem tőle, mit szeret a legjobban olvasni, vagy melyek a kedvenc filmjei, vagy szereti-e a sajtót, és ha igen, milyet, hanem arról faggatom, hogy hányas cipőt hord, melyik vércsoportba tartozik, és átesett-e a kanyarón (Michael Bristol fent idézett példabeszéde is nyilván erre vonatkozik). Ha nem tudom, hogy hányas cipőt hord valaki, még nagyon szerethetem, de ha nem ismerem a kedvenc filmjeit, az életéhez nem lesz közöm. Cavell általam is osztott kifogása, hogy a materialitás túlhangsúlyozása abban gátolhat meg, hogy a szöveggel egy *más* viszonyt is kialakíthassak, és éppen az *én* viszonyomat, amely miatt nagyon fontos nekem.

Persze, hogy nincs tökéletes szöveg, de nyomon követhetem a tökéletlen szövegváltozatokat: mindegyiket a maga jogán. Jól ismert tény, hogy a *Lear király* elején Cordelia Goneril szeretethimnusa után így tépelődik magában a Quarto-változatban: „Mit tegyen Cordelia?” „What shall Cordelia do?”, a Folio-ban pedig: „Mit mondjon Cordelia?” „What shall Cordelia speak?” Nyilvánvaló, hogy a rendezőnek döntenie kell, hiszen a színésznő nem mondhatja: „Cordelia mit tegyen, illetve – a Folio változat szerint – mit mondjon?” Az is nyilvánvaló, hogy még egy ilyen apró különbség is bizonyos értelemben két különböző darabot hozhat létre, az egyik mondjuk inkább egy etikai, a másik egy nyelvközpontú értelmezésnek kedvez. De nem lehet-e mindkét ösvényt bejárnom, akkor is, ha az egyiket lábjegyzetben és nem egy „külön darabban” olvasom? Nem kell Malvolioként egyetlen jelentést belelátni a szövegbe, és olyannyira személyessé válni, hogy makacsul a saját nevemet akarjam kiolvasni belőle, még akkor is, ha a betűk nem a megfelelő sorrendben sorakoznak egymás után. De Malvolio hite és öröme, hogy a szöveg mond neki valamit, beszél hozzá, hogy jelentéssel és jelentőséggel bíró jelenséggé áll össze előtte, hogy magát megláthatja benne, azt hiszem, igenis kell. A leglényegesebb pont itt, hogy ebben a lelkiállapotban, örömben Malvoliót biztosan nem tudnám meggyőzni arról: a szöveg, amelyet olvas – akár tökéletes, akár nem – „nem létezik”; azt sem értené, miről beszélek. S még ennél is szebb, hogy a szövegben Malvolio valóban magára ismer: mosolyog és sárga harisnyát ölt: az lesz, aki: tökfek és pojáca.

Az abszolút tökéletes szöveg lehetetlenségének tagadása tehát sem logikailag, sem lélektanilag nem gátolja, hogy találkozzam azzal, amit a szöveg *átmenetileg* mond nekem, és a jelentés így is, úgy is átmeneti lesz: mert nemcsak a szövegnek, hanem nekem is sok változatom van, talán minden nap egy új. Viszont a materialitás túlhangsúlyozása azzal járhat, hogy elkerülöm a találkozót – „to avoid some encounter”, mondja Cavell<sup>8</sup> – a szöveggel. Pozitív jelnek veszem, hogy a 2008-as stratfordi nemzetközi Shakespeare-konferencia címe ez lesz: „A Close Encounter With the Shakespearean Text”.

<sup>7</sup> Stanley CAVELL, *i. m.*, első sorban 28–38.

<sup>8</sup> Stanley CAVELL, *i. m.*, 47.

„Te velem méltatlanul bántál” – adja írásba Malvolio mély és zavarodott fájdalmát Olivíának. Igen, Malvolio rosszindulatú pojáca és tökfej, sőt: ünneprontó halálfej. De ha önszerető gyengeséggel is, minden tőle telhetőt megtesz, hogy kedvébe járjon annak, akit a maga módján nagyon szeret. Alig merem kimondani, de ebben a szerelmespárokat bőséggel felvonultató darabban Malvolio – és talán Antonio – az egyetlen, akit szenvedéseinek és megaláztatásain keresztül a szerelem a véréig, a csontjáig, lelkének velejéig, azaz *valóban* megérint.

Malvolio így perel saját korábbi hibás olvasatával (mintha saját szavaimat hallanám, amint Shakespeare szövegének, vagy akár magának Shakespeare-nek mondom):

Olvasd ezt a levelet!  
A te írásod, nem tagadhatod.  
Vess másképp egy vonást, egy szót, ha tudsz;  
Mond, nem tiéd pecsétje, foglalatja?  
Bizony, nem mondhatod. Hát valld meg akkor  
A tisztesség és jó erkölcs nevében,  
Miért hoztad tudtomra, hogy szeretsz,  
Hogy mosolyogjak és sárga harisnyát  
Viseljek mindig, csokros térdszalaggal...? (5. 1. 319–327)

És hiába szabadkozik nekem a szöveg, amelyet olvasok, vagy akár maga Shakespeare:

Malvolio, ez nem az én írásom  
Bár hasonlít rá, szinte csalásig.

én mégis tovább hajtogatom panaszaimat, mint Malvolio. Ha a személyem túl sokáig hiányzik a szövegből és személyiségem helyett holmi ürességnek, üresedésnek vagyok csak tanúja, a szöveg fellázadhat, és azt kiálthatja, amit a *Vízkereszt*-ben utolsó mondataként Malvolio:

„Majd bosszút állok egész bandátokon!” – „I’ll be revenged on the whole pack of you!” – (5. 1. 365).

SZÖNYI GYÖRGY ENDRE

## Shakespeare és a kulturális reprezentációk elmélete<sup>1</sup>

E tanulmány három pillérre épül. Először a kulturális reprezentációk elméletéről szeretnék írni, amely nemcsak saját munkásságomnak alkotja gerincét, de integráns részét képezi a szegedi *Szemiográfiai és Kulturális Ikonológiai Kutatócsoport* amúgy változatos elméleti bázisának is.<sup>2</sup> Az elméleti bevezetőnek két aspektusát kívánom a következőkben a Shakespeare-kutatásra vonatkoztatni: egyrészt a kultúra multimedialitásának kapcsán az angol reneszánsz dráma vizsgálatának medialitási vonatkozásait érintem, majd végül a kulturális reprezentáció pragmatikai tanulságainak fényében a befogadás és interpretációs mechanizmusok újabb kihívásaira utalok.

### 1. A kulturális reprezentációk elmélete

A kulturális reprezentáció definiálásához és sajátosságainak számbavételéhez Clifford Geertz egy rövid és velős, ámde igen találó kultúraértelmezését veszem alapul. A mára elhíresült mondat így hangzik: „*A kultúra azon történetek összesége, melyeket magunkról mesélünk magunknak.*”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ez a tanulmány kifejtett változata annak az előadásnak, melyet 2007 áprilisában Szegeden, „Ki merre tart a magyar Shakespeare-kutatásban” címmel rendeztünk. Ezúton köszönöm meg a rendezőknek, Matuska Ágnesnek és Kiss Attilának, hogy alkalmat adtak gondolataim megfogalmazására. E cikk rövidített változata megjelent a *Liget* 2007 novemberi számában. Ezúton köszönöm a szerkesztőknek, hogy hozzájárultak a bővített változat újramegjelentetéséhez.

<sup>2</sup> Lásd a kutatócsoport *Ikonológia és műértelmezés* című sorozatát, elsősorban a következő, az elmúlt években kiadott köteteket: *Színház-szemiográfia*, szerk. DEMCSÁK Katalin és KISS Attila Atilla (Szeged, JATEPress, 1999, I&M 8); *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. KISS Attila Atilla és SZÖNYI György Endre (Szeged, JATEPress, 2003, I&M 9); SZÖNYI György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Szeged, JATEPress, 2004, I&M 10); Kiss Attila Atilla, *Protomodern – Posztmodern* (Szeged, JATEPress, 2007, I&M 12).

<sup>3</sup> Clifford GEERTZ magyarul megjelent tanulmánykötetében a híres maximának egy parafrázisa olvasható: *Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 1994, 161.

Próbáljuk értelmezni ezt a definíciót! „Történetek”: ez szövegszerűsége, textualitásra is utal, de a történet azt is jelenti, hogy kitalált, konstruált, tehát a kultúra egyfajta fikció (is). A „magunkról meséljük” kifejezés reflexivitásra, önreprezentációra utal; a „magunknak meséljük” fordulat pedig azt jelenti, hogy van egy közösség, amely történeteket cirkuláltat – ennek funkciója identitásképzés- és megerősítés. E történetek segítségével ismerünk magunkra mint egyénekre és mint a közösség tagjaira. A ráismerés a történetek értelmezése során keletkezik, a történeteket birtokló közösség tehát (ahogy Stanley Fish-től is tudjuk<sup>4</sup>) *értelmező közösség*.

A történetek mesélése pedig nem más, mint *kulturális reprezentáció*: az értelmező közösség a saját kultúráját jeleníti meg e társadalmi praxis által. Most következik az első kifejtő definíció: a kultúra tehát társadalmi praxis, melynek segítségével egy közösség megkonstruálja, értelmezi és működteti saját identitását.

A geertzi definíció továbbgondolásának következő lépése az, hogy feltesszük a kérdést: hogyan mesélhetünk történeteket? Triviális válasz lenne, hogy szavakkal, de korántsem csak verbálisan: képekkel, gesztusokkal, zenével, dallal, tánccal és még számos más módon is „mondhatók” történetek. A történetmondásnak, így a kulturális reprezentációnak tehát nem kötelező médiuma a szöveg. A fenti példák alapján is mondhatjuk, hogy a kulturális reprezentáció *multimediális és intermedialis*. Ennek bizonyítására rengeteg példa hozható fel a reneszánsz emble máktól a *Gesamtkunst* opera 19. századi koncepcióján (Richard Wagner) át a film és a mai komputervilág multimedialitásáig.<sup>5</sup>

Az eddigiekből az tűnik ki, hogy a kultúra és maga a kulturális reprezentáció is igen tág fogalom, felöleli szinte a teljes emberi tevékenységspektrumot, intellektuális és érzelmi skálát, egyéni és közösségi cselekedeteket, ideológiát, eszméket, hiedelmeket, vallást, politikai diskurzust, történelmi reflexiót és természetesen minden művészi tevékenységet is.<sup>6</sup>

De hogyan különítsük el a művészi reprezentációkat más, szintén kulturális, de nem művészi reprezentációktól? Ha most Shakespeare kapcsán az irodalomra próbálunk koncentrálni, úgy is kérdezhetnénk, „milyen kulturális reprezentáció az irodalom?” Természetesen olyan, amelyik szöveget használ a közösségi történetmondáshoz. Illetve olyan szöveg, melyet az értelmező közösség elfogad, mint kulturális reprezentációt, vagyis reflexív, identitásképző mondandót. Csakhogy sok olyan szöveg van, amelyik reflexív, reprezentál, mégsem tartjuk irodalomnak.

<sup>4</sup> Stanley FISH, *Van szöveg ezen az órán?* in *Testes könyv I.*, szerk. KISS Attila Atilla, KOVÁCS Sándor S. K., ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE, 1996, deKON-KÖNYVek 8, 265–83.

<sup>5</sup> Lásd a 2. jegyzetben idézett *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája* című kötetet, valamint a KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor szerkesztette *„Jelbeszéd az életünk.” A szimbolizáció története és kutatásának módszerei* című tanulmánygyűjteményt (Bp., Osiris, 1995) és HORÁNYI Özséb cikk-antológiáját: *A sokarcú kép*. Bp., Typotex, 2003.

<sup>6</sup> E nézet klasszikus kifejtése: Ernst CASSIRER, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1929, 3. kötet.



Hogyan ismerhetjük fel tehát az irodalmat? De kérdezhetjük ugyanígy: hogyan ismerhetjük fel a művészetet?

A régebbi (mondjuk a strukturalista vagy az esszencialista) megközelítés azt mondta, hogy az irodalom *sajátságos* szöveg, eszerint van benne valami sajátos, különleges, ami azt eltéveszthetetlenül és minden körülmények között irodalommá teszi.<sup>7</sup> E felfogás szerint ha az „irodalmisság” benne van a szövegben, akkor meg is található benne, ki is elemezhető tudományos módszerekkel. Alkalmanként ez tényleg így is van, tanúsítják a metrika, a retorika, a képes beszéd antikvitásig visszanyúló elméletei. Csakhogy léteznek olyan irodalmi szövegek vagy vizuális műalkotások – többnyire a modern és a posztmodern kor reprezentációi, amelyekben semmilyen módon nem mutatható ki a strukturális művészség, mégsem okoz komoly gondot a befogadónak, hogy műalkotásként azonosítsa őket. Idő hiányában példákkal nem élhetek, legfeljebb Duchamp piszoárjára, vagy Andy Warhol kólásüvegeire utalhatok. Mitől lesznek ezek az objektetek műalkotások? Vagy Arthur Dantóval szólva, „hogyan történik a közhely színeváltozása”?<sup>8</sup>

A pragmatista fordulat után a műalkotásra már nem azt mondjuk, hogy sajátosan strukturált, hanem azt, hogy *sajátságosan használt*.<sup>9</sup> Úgy látjuk, a művészet sajátossága nem önmagában és belül van, hanem abban, hogy bizonyos kulturális reprezentációkat az értelmező közösség művészetnek fogad el és művészetként használ. Ebben az értelemben a művészet *funkció*, a kultúra egy funkciója, amely időhöz, helyhez és az értelmező közösséghez kötött, hiszen a művészetként való használat módja és mikéntje helyenként és koronként különböző, állandóan változik.

Az esszencialista és a pragmatista megközelítés legfontosabb különbsége az, hogy míg az első számára a „művészség” örök kategória, a második értelmezés számára a művészet *történetisége* igen fontos, ami azt is jelenti, hogy a művészet definíciója koronként változik, és érvénye csak egy adott értelmező közösségen belül van.

Ehhez jön még a *medialitás* kérdése. Nyilvánvalóan vannak különbségek egy szöveg és egy kép között, de azt is fontos látni, hogy az elválasztó falak nem áttörhetetlenek, a médiumok kombinálódnak és sokszor egymásba olvadnak. Ezt ismerték fel már az ókori gondolkodók is, akik azt mondták: *ut pictura poesis*, vagyis, hogy nincs lényegi különbség a költészet és a festészet között.

Mi következik mindebből a Shakespeare-kutatók számára? A medialitás szempontjára még visszatérek a második részben, most azt szeretném kiemelni, hogy Shakespeare vizsgálatakor sem mellőzhetünk két fontos szempontot. E két szempont a történeti kontinuum ellentétes végpontjainak valamiféle összhangba

<sup>7</sup> Ez a nézet leginkább a klasszikus strukturalizmusra – az orosz formalisták gondolkodására és Roman Jakobson poétikájára jellemző. Róluk lásd könyvemet, *Pictura & Scriptura*, 6–9, valamint a „Jakobson” tárgyszó alatt.

<sup>8</sup> Arthur DANTO, *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia* (1981), Bp., Enciklopédia Kiadó, 1996.

<sup>9</sup> E gondolat elméleti hátteréhez: SZÖNYI, *Pictura & Scriptura*, 6–9, valamint 246–51.

hozása. Az egyik végpont Shakespeare és kora: a becsületes kutató nem spórolhatja meg annak a térben és időben távoli világ kulturális pragmatikájának vizsgálatát, amely életre hívta, lehetővé tette és működtette a shakespeare-i kulturális reprezentációkat. Még akkor sem tekinthetünk el ettől, ha tudjuk, hogy az a kor elmúlt, intenciói nem rekonstruálhatók.<sup>10</sup> A kutatásnak mégis megvannak az eszközei arra, hogy legalábbis nyomokban hozzáférjen az elmúlt praxishoz, és szembesüljön olyan konvenciókkal, amelyeket a fennmaradt művek, illetve a fragmentált és hiányos, de mégiscsak létező hagyomány juttat el hozzánk.<sup>11</sup>

A másik végpont mi magunk vagyunk, saját konvencióinkkal és művészethasználati praxisunkkal. Ettől sem függetleníthetjük magunkat. Megintcsak azt mondom, hogy egy becsületes kutató nem vizsgálhatja Shakespeare-t *l'art pour l'art*, csakis a filológia titkos öröméért; arra is választ kell keresnie, hogy mit akar ő, mit akarunk mi Shakespeare-től, szembe kell néznünk saját pragmatikánk lelkesült vagy alkalmanként éppen sanda szándékaival. Minderre még visszatérek a harmadik gondolati egységben, most azonban lássuk miként módosította a kulturális reprezentációk multimedialitásának elmélete a Shakespeare-kutatást.

## 2. Shakespeare medialitása

Ha azt mondtuk, a kulturális reprezentációk már régóta multimedialisak (bizonyítja ezt az *ut pictura poesis* gondolat hosszú karrierje<sup>12</sup>), azt is észre kell vennünk, amit Thomas Mitchell tudatosított a képi fordulat elméleti alapvetésében, hogy a szavak és képek nem feltétlenül békésen férnek meg egymás mellett, sőt, a kultúrtörténet nagy részében kijátszották őket egymás ellen.<sup>13</sup> A posztmodern ikonológia kontextusában Mitchell dolgozta ki a képek politikájának az elméletét, azt a felismerést, hogy szövegeket olvasva vagy képeket elemezve nemcsak a jelentésrétegeket akarjuk felfejteni (ahogy ezt Panofsky ikonológiája sugallta<sup>14</sup>),

<sup>10</sup> Lásd a hermeneutika felismeréseit. Egy rövid tanulmány: Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, in BACSÓ Béla (szerk.), *Szöveg és interpretáció*, Bp., Cserépfalvi, 1991, 17–43. A historizmus korszerű értelmezése: BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Bp., Osiris, 2006, 53–85.

<sup>11</sup> A filológia módszereinek modern összegzése: *Bevezetés a régi magyar irodalom filológiájába*, szerk. HARGITTAY Emil, Bp., Universitas, 1997.

<sup>12</sup> Rensselaer W. LEE, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York, W. W. Norton, 1967; Murray KRIEGER, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992. Lásd még: SZÖNYI, *Pictura & Scriptura*, 5–23.

<sup>13</sup> Thomas W. MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago University Press, 1986; UŐ, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. Értékelés: SZÖNYI, *Pictura & Scriptura*, 177–91.

<sup>14</sup> Erwin PANOFKY, *A jelentés a vizuális művészetekben*, Bp., Gondolat, 1984. Lásd még: SZÖNYI, *Pictura & Scriptura*, 75–97.

hanem egyben ideológiai-politikai küzdelemben is keveredünk, melynek sokszor a képek az apropói, mint az ikonofóbia vagy az idolátria esetében.

Shakespeare-rel kapcsolatban ez a probléma két vonatkozásban is megragadható. Egyrészt az Erzsébet-kor tudományos vizsgálata folyamatosan gazdagítja és árnyalja a képet a késő reneszánsz Anglia reprezentációs logikájáról és az ezt meghatározó vallási és ideológiai erőpolitikáról, gondoljunk akár a cenzúra újabban egyre többet kutatott kérdéseire, vagy akár a színházi látványosság körül folyó korabeli morálteológiai vitákra.

A másik aspektus a Shakespeare-kritika fő irányának eltolódása a szöveg vizsgálata felől egy jóval összetettebb színháziasság-orientáció felé (*theatricality*). Ez az 1950-es évek óta, fokozódó mértékben, a mai napig tart. A vizualitás vizsgálatának térnyeréséről a Shakespeare-kutatásban már több helyen írtam,<sup>15</sup> hadd emlékeztessék itt néhány momentumra.

Egy indiai kutató, S. Viswanathan 1980-ban *The Shakespeare Play as Poem* címmel írt monográfiát,<sup>16</sup> s benne azt a korszakot dolgozta fel, amelyben Shakespeare nagyságát elsősorban költői eredményként, szövegszerűségében értékelték. A modern időkben ez a megközelítés mindenekelőtt az új kritikán iskolázott irodalomtörténészeket jellemezte. E könyvből az is kiderül, hogy még a képiségre, vizualitásra vonatkozó megfigyeléseket is csak a szövegen belül tartották említésre méltónak. Emlékezzünk, hogyan dolgozta ki G. Wilson Knight az ő „térbelinek” mondott módszerét (*spatial interpretation*), kizárólag a szövegszerű képalkotásra koncentrálván. Igen, a vizualitás vizsgálata Shakespeare-nél a képalkotás vizsgálatával kezdődött el (F. C. Kolbe, Caroline Spurgeon, Wolfgang Clemen<sup>17</sup>), és innen még hosszú út volt hátra az igazi intermediális megközelítésekhez. A következő lépéseket az ikonográfiai-ikonológiai kutatások, az irodalmi emblematika, majd a „*theatricality*” vizsgálata jelentették.

Az ikonológia Erwin Panofsky művészettörténeti elméletére alapozva az értelmező közösség által cirkuláltatott, a hagyomány által kodifikált képtartalmakat vizsgálta és vizsgálja. Peter Daly definíciójában:

Az ikonográfia tulajdonképpen motívumok, történetek és allegóriák, valamint az ezekhez rendelt témák és eszmék azonosítása. Az ikonográfiai elemzés feltételezi sajátos témák és eszmék ismeretét, amint ezeket az irodalmi források

<sup>15</sup> Magyar nyelvű tanulmányaim: *Új irányzatok Shakespeare képalkotásának vizsgálatában*, in *Hiány* 3.9, 22–26; *Vizuális elemek Shakespeare művészetében (A 'képavadászattól' az ikonológiáig)*, in FABINY-PÁL-SZÖNYI (szerk.), *A reneszánsz szimbolizmus. Ikonográfia, emblematika, Shakespeare*, Szeged, JATEPress, 1998, I&M 2, 67–91; *Pictura & Scriptura*, 148–163.

<sup>16</sup> S. VISWANATHAN, *The Shakespeare Play as Poem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

<sup>17</sup> SZÖNYI, *Vizuális elemek* (15. jegyzet).

közvetítik. Összegezve: az ikonográfia a tárgyak és jelentéseik közötti stabil kapcsolatra épül, s nem lehet meg a fizikai tárgyak és elrendezésük szimbolikus jelentésének konvencionális ismerete nélkül.<sup>18</sup>

Shakespeare korának intertextuális forrásai közül elsősorban az emblémáskönyvek bizonyultak gyümölcsözőnek a képvilág, de akár a szimbolikus szcenika, a konvencionális színpadi elrendezés felderítésében. Ismét Peter Dalyt idézve: ezek funkciója keletkezésükkor az volt, hogy „megvilágítsák, elmélyítsék, vagy akár bonyolultabbá tegyék azt a művészi kontextust, amelyben megjelentek. Az emblémák hozzájárultak a jellemek, a cselekménymotívumok vagy a színpadi jelenetek gazdagításához”.<sup>19</sup>

Shakespeare korára az emblémáskönyvek – melyek Alciati idejében még inkább rejtett, misztikus és csak kevesek által érthető tartalmat hordoztak –, igen elterjedtté és közönséggé váltak, didaktikus szimbolizációs céllal utalva az antik és a judeo-keresztény mitológiára, közmondásokra a kor gondolkodásának toposzaira. Nagyon hihetőnek tűnik, hogy egy Shakespeare-típusú, *nem poeta doctus* költő sokkal jobb hasznát vehette ezeknek a népszerűsítő képes olvasmányoknak, mintsem hogy vastag teológiai és filozófiai könyveket böngészett volna, ahogyan azt számos kutató bizonyítani kívánta.<sup>20</sup>

Az emblematikus háttér felfedezése kiváltotta kutatói eufóriát azonban hamarosan józanabb felismerések váltották fel, amelyek ugyanakkor napjainkra sokkal izgalmasabbá is tették az ikonológiai kutatásokat. Nem szabad elfelejteni, ugyanis, hogy az irodalomban a hagyományos toposzok, allegóriák és szimbólumok felhasználása korántsem egyértelmű módon történik, a cél éppen hogy az ambiguitás, a többértelműség elérése. Sőt, nemcsak az irodalmi alkotások, de maguk a vizuális szótárként használt konvencionális szimbólumok is feszültségtől terhesek és potenciálisan sokértelműek; szemantikai mezőjük – felhasználásuk kontextusától függően, mely lehet akár szubverzió, ikonofóbia vagy ikonoklasmus is<sup>21</sup> – igen dinamikusan változhat.

<sup>18</sup> Peter DALY, *Shakespeare and the Emblem. The Use of Evidence and Analogy in Establishing Iconographic and Emblematic Effects*, in Tibor FABINY (szerk.), *Shakespeare and the Emblem*, Szeged, JATE, 1984, 117–187. Az idézet a 117–118. lapokon található.

<sup>19</sup> Peter DALY, *i. m.*, 120.

<sup>20</sup> A „tudós Shakespeare”-t feltáró monumentális mű: Virgil K. WHITAKER, *Shakespeare's Use of Learning. An Inquiry into the Growth of His Mind and Art*, San Marino, California, The Huntington Library, 1969. Egy, a közkultúrát és a „színházi embert” elemző mű: Ekbert FAAS, *Shakespeare's Poetics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Shakespeare és a populáris kultúra kapcsolatát vizsgálta Robert WEIMANN, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

<sup>21</sup> A képek politikájáról lásd MITCHELL, *Iconology* (13. jegyzet).

Többször idéztem már, de Stephen Orgelnél senki sem fogalmazta meg radikálisabban azt a pragmatikai problémát, amely érzékelteti a posztmodern ikonológia újdonságát a hagyományos megközelítésekkel szemben:

Honnan tudjuk, hogy kell olvasni egy reneszánsz képet? A legegyszerűbb esetekben vannak reneszánsz segédkönyveink ikonológiák és szimbólumszótárak formájában. De még ezek az esetek is hihetetlenül bonyolultakká válnak, ha felismerjük, hogy a képalkotás értelmezése segítségükkel ugyanolyan folyamat, mint bármely más szöveg értelmezése, s így elkerülhetetlen az e tevékenységgel együttjáró többértelműség. [. . .] Mi több, az interpretáció attól függ, hogy mit vélünk és választunk fontosnak, sőt, hogy egyáltalán mit vagyunk hajlandók szöveggént elfogadni és annak megfelelően használni.<sup>22</sup>

Ebből következik aztán szinte sokkoló konklúziója:

Az interpretációs lehetőségek skálája sokszor végtelennek tűnik, és a reneszánsz szimbolizmus kulcsát kereső modern olvasó számára ez szinte kétségbeejtő. A reneszánsz ikonográfiák és mitográfiák ebből a szempontból a legposztmodernebb szövegek közé tartoznak, nincs bennük lényegi jelentés, minden szignifikáció konstruált vagy alkalmazott, az egyetlen fix pont, hogy semmi sem fix; minden kép képlékeny és sokértelmű.<sup>23</sup>

Shakespeare intermedialitásának kutatása a színpadi képalkotás és az emblematikus színház koncepciójának kidolgozásával jutott el a színháziasság vizsgálatának legmodernebb formáihoz. E megközelítések immár a szöveg kizárólagos elemzése helyett a színpadra állítás, a teatralitás globális szempontjait favorizálják. Természetesen e trenden belül is írható historiográfia. A kezdeti kutatások inkább rekonstrukciós kísérletek voltak (George Kernodle, Maurice Charney, Martha Fleischer, R. A. Foakes<sup>24</sup>), jelentős elméleti fordulatot Glynn Wickham hozott, amikor megalkotta az újkori „fotografikus” színházzal ellentétes premodern „emblematis” színház koncepcióját, s ezzel új irányt szabott a kutatásoknak:

Lényegében két alapvetően ellentétes művészeti felfogás összeütközéséről van szó. A vizuális világ fontosságának tipikusan középkori emblematikus magyarázata áll szemben a fotografikus kép új, tudományos jellegű vizsgálatával. Ez az ellentét eléggé nyilvánvaló az itáliai reneszánsz képzművészetben: az egyik

<sup>22</sup> Stephen ORGEL, *Gendering the Crown*, in Margareta DE GRAZIA (szerk.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 133–166. Az idézet a 133. oldalról való.

<sup>23</sup> ORGEL, *i. m.*, 136.

<sup>24</sup> Referenciákat lásd SZÖNYI, *Pictura & Scriptura*, 160.

oldalon a technikai eszközök keresése áll a valóság reprodukálására, szemben azzal az érdeklődéssel a másik oldalon, amely szinte kizárólag a külső megjelenés mögött meghúzódó jelentés felmutatására irányul.<sup>25</sup>

Ennek a szimbolikus-reprezentációs logikának a felderítése nemcsak Shakespeare jobb megértése szempontjából fontos. A fotografikus, vagy talán pontosabb kifejezéssel élve naturalisztikus-mimetikus színház ugyanis visszaszorult a 20. század elejétől, s a modernizmus számos nagy színházi teljesítményét – Artaud-tól és O'Neill-től Witkiewicz-en és Dürrenmatton át Beckettig, Pinterig, Grotowskiig – éppen a mitikus-ritualisztikus-emblematikus reprezentáció fémjelzi.

Lezárva immár a második részt, még két kutatási irányra szeretnék utalni a multi- és intermedialitás kérdéskörével kapcsolatban. Kent van den Berg 1985-ben vezette be Shakespeare színházával kapcsolatban a *heterokozmosz* kifejezést.<sup>26</sup> Bár e kutató munkássága utóbb nem teljedett ki, az általa alkalmazott terminust ma is gyümölcsözőnek tartom, utalva a reneszánsz angol színház liminális természetére számos vonatkozásban, amint szó és kép, embléma és mimeszisz, premodern és (poszt)modern, konvenció és szubverzió, közösség és szubjektum eredőjében létrejött és működött. Mitchell „kompozit”, Michel de Certeau „heterológ” reprezentációnak nevezi az ilyen jelenségeket.<sup>27</sup>

Azzal kezdtem e második fejtegetést, hogy manapság már nem elégedhetünk meg a multimedialitás jelentésének keresésével (hagyományos ikonológia), hanem lényegi kérdésnek tűnik a reprezentációk politikájának kutatása is. E téren Shakespeare kapcsán Robert Weimann és Irvine-i iskolája tett különösen sokat. A nyolcvanas évek elején megjelent *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* éppúgy mérföldkőnek bizonyult, mint Mitchell 1986-os *Iconologyja*. Újabb, általában többszerzős munkái (*Authority and Representation in Early Modern Discourse*, 1996; *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, 2006) dokumentálják megközelítésének eredményeit, de egyben hiányosságait is, amelyeket a fentebb említett más megközelítési módok segítségével korrigálhatunk.

Ezzel el is érkeztünk beszámolóim harmadik részéhez, ahol azt kívánom a Shakespeare-kutatás kapcsán megvizsgálni, hogy amennyiben a kritikát is kulturális reprezentációnak tekintjük, akkor miként működik ez, mint hermeneutikai aktus.

<sup>25</sup> Wickham cikke magyar fordításban megtalálható: in DEMCSÁK-KISS, *Színház szemiográfia* (2. jegyzet). Az idézet a 298. oldalon található.

<sup>26</sup> Kent VAN DEN BERG, *Playhouse and Cosmos: Shakespearean Theater as Metaphor*, Newark, University of Delaware Press, 1985.

<sup>27</sup> Michel DE CERTEAU, *Heterologies: Discourse on the Other* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986), idézi MITCHELL, *Picture Theory* (13. jegyzet), 5.

### 3. Kulturális reprezentáció mint hermeneutikai aktus

Eddig elsősorban a műalkotást és a befogadót összekötő történeti kontinuum távoli pontjáról beszéltem, vagyis arról, hogy miként tudunk ma közelíteni Shakespeare darabjaihoz úgy, hogy saját koruk, a reneszánsz és a manierizmus kulturális reprezentációiként tekintjük őket, illetve miként tudjuk feldolgozni azt a kérdést, hogy Shakespeare korának értelmező közönsége miként hasznosította ezeket a műveket.

Most vessünk egy pillantást a mi értelmezői jelenünkre, és nézzük meg, miként válik manapság Shakespeare kulturális reprezentációvá. Elméletileg közelítve a kérdést, nem kell nagy felkészültség ahhoz, hogy lássuk, hermeneutikai ívről vagy körőről van szó, de más, nem gadameriánus irányzatok kulcsszavait is sikerrel alkalmazhatjuk, mint appropriáció, reciklálás, imitáció és pastiche, hagyomány és szubverzió, stb.

Statisztikailag is bizonyítható, hogy Shakespeare ma is jelentős helyet foglal el a legkülönbébb emberi közösségek kulturális reprezentációi között, annak ellenére, hogy ma már elvégezhető egy angol szak úgy, hogy a diák egyetlen Shakespeare órán sem vett részt. A Shakespeare-ipar azonban virágzik, mind az akadémia (konferenciák, tudományos társaságok, konferenciák), mind a művészet (színházi előadások és filmek, Shakespeare-fesztiválok Amerikában és Gyulán), mind pedig a kommersziális-rituális reprezentációk területén. Ez utóbbi területre tartozik a Dávidházi Péter által oly tanulságosan leírt Shakespeare-kultusz, a zarándoklat, a Stratford-jelenség,<sup>28</sup> s az ezzel együtt járó memorabiliák, jelképes és ajándéktárgyak ipara. E gazdag és sokrétű reprezentációs aktivitásnak földrajzi határai is alig vannak: nem korlátozódik az anglo-amerikai vagy az európai-nyugati kultúrára, gondoljunk csak az indiai Shakespeare-filológiára, vagy Kurosawa japánosított film-drámáira. Elmondható tehát, hogy Shakespeare kapcsán szinte az egész emberiség egyetlen értelmező közösségnek tekinthető.

A három említett reprezentációs terület – tudományos, művészi, valamint üzleti-turisztikai-rituális – közül most csak az első kettővel szeretnék foglalkozni. Mindkét tevékenység művelésére jellemző, hogy a megszülető reprezentációk két véglet között helyezkednek el, s e két végletet a műalkotás definíciójának korábban említett két véglete jelenti: van az esszencialista/historista megközelítés, amely a változatlan örök értékeket és az eredeti jelentéseket keresi. A tudományban még ma is sok filológiai vizsgálat születik ennek jegyében, a színházi gyakorlatban pedig ide sorolható a Globe színház londoni rekonstrukciós kísérlete (de van egy hasonló a washingtoni Folger Shakespeare Könyvtárban is), ahol kvázi-tizenhatodik századi felfogásban játsszák a darabokat. Ezeknél jóval elterjedtebb azonban a túltengő pragmatizmus, amelynek jelszava mind a tudományban, mind a művészi

---

<sup>28</sup> DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülöttje.” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.

interpretációban az „anything goes”. Az utóbbi kategóriában e hozzáállás diktátorai a színházrendezők, s a szélsőséges individualizmust a közönség általában honorálja is. Bevallom, magam is élveztem Alföldi Róbert nem egy rendezését, de ha a saját korunk logikája szempontjából el is tudtam fogadni radikális megoldásait, nem tudnám azt mondani, hogy az általa megálmodott *Velencei kalmár* befejezése, amikor Antonio és haverjai pisztolylövésekkel kivégzik Shylockot, vagy amikor a *Szentivánéji álom* maffiózó cigánytáborra avanszált tünderei a darab végén géppisztolyok kivégzik egymást, szóval nem tudnám azt mondani, hogy ezek a fogások Shakespeare szellemében készültek.

De hát mi is Shakespeare szelleme? Mi a műalkotás szelleme – már ha egyáltalán van ilyen. Komolyan fel kell tennünk ezt a kérdést, amely már számtalan heves elméleti vitát provokált. A közelmúlt egyik legérdekesebb pengeváltása Richard Rorty, Jonathan Culler és Umberto Eco között zajlott le, Catherine Brooks-Rose közreműködésével 1990-ben.<sup>29</sup> Eco ebben a vitában fejtette ki – amit az előadások évében megjelent *The Limits of Interpretation* című könyvében részletesen is kidolgozott<sup>30</sup> –, hogy az interpretáció konvencionális kódja nem teljesen esetleges, és hogy az olvasó értelmezési szabadsága nem teljesen határtalan, annak korlátokat szab a mű maga. Vele szemben Rorty szinte anarchikus álláspontot foglalt el, azt állítva, hogy mindenki arra használja az irodalmi műveket, amire éppen kedve tartja. A kódkereső elemzésről úgy vélekedett, hogy többet ér ‘élvezni’ a műveket, mint felboncolni őket a kódok kódjának megtalálása reményében.

A dekonstrukcionista kritikus Culler köztes álláspontot foglalt el Rorty radikalizmusa és Eco rigorózus interpretációelmélete között. Közös platformra helyezkedve Ecóval, hitet tett amellett, hogy szükség van a professzionális elemzésre. Nem abból a célból ugyan, hogy az elmélyítse a műélvezetet, hanem azért, hogy egy szakmai közösségen belül hozzájáruljon tárgya jobb megértéséhez. Ugyanakkor elutasította Eco álláspontját arról, hogy bár a helyes interpretációk száma meghatározhatatlanul nagy, de vannak biztosan rossz olvasatok is. Culler szerint az Eco-féle „modell-olvasó” értelmezése leginkább moderált, közepes, unalmas értelmezés lesz, míg egy rossznak tűnő, ám sokkolóan újszerű olvasat inspirálóbb és a tudományt előbbre vivő is lehet.

Bevallom őszintén, az én személyes véleményem ingadozik Culler és Eco álláspontja között. El tudom fogadni Culler érvelésének gyakorlati hasznát, ám amikor szakmányban olvasom a vezető folyóiratokban a sokszor légből kapott és leginkább a vetélytárs kutatók „lenyomására” irányuló cikkeket, egyre inkább az ecói szigorra vágyom, amely egyébként nem is annyira szigorú, csak a józan észre apellál.

<sup>29</sup> Umberto ECO, *Interpretation and Overinterpretation. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose*, ed. Stefan COLLINI, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1992.

<sup>30</sup> Umberto ECO, *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 (Advances in Semiotics).



Eco szerint a műalkotás körül három intenció találkozik. Első az *intentio auctoris*, vagyis a szerző szándéka. A befogadók szempontjából ez nem igazán fontos, bár a művek genezisében ható reprezentációs praxis kutatásánál nem éppen elhanyagolható. Posztmodern nemtörődomséggel azt szoktuk mondani, hogy „a szerző halott”, ám ez nem teljesen igaz és már egyébként is *passzé*. Mert bár a szerző halott, és még életében is mondhatja azt, hogy „gondolta a fene...”, ám a reneszánsz kutatások egészére mindenképpen, s talán a Shakespeare-kutatásra konkrétan is érvényesíthető a Warburg-iskolának az a fontos tanulsága, hogy a műalkotások mögött gyakran fellelhető valamiféle „program”, amelyet szerencsés esetben filológiaiag is meg lehet találni. Akár olyan tiriális formában, mint amilyen Edmund Spenser Raleigh-hez írt dedikációja, melyben elmagyarázza a *Faerie Queene* koncepcióját és szerkezetét.<sup>31</sup>

Az *intentio auctoris*szal szemben az *intentio lectoris*, vagyis a befogadói szándék áll, amely lehet öntörvényű, és nem feltétlenül jószándékú, használás helyett kihasználásra, appropriációra is törekedhet, de – mint már tudjuk – a használat egyben kulturális reprezentáció is, és ebben a minőségében mindenképpen legitim. De vannak-e határai? Eco szerint vannak. Az interpretáció totális szabadságának maga a mű áll ellen, ez az *intentio operis*, amely érdekes módon csak egyirányúan korlátozza az értelmezéseket. Azt nem célozza, hogy elvezessen valamely egyetlen, tökéletes olvasathoz (mert ilyen nem létezik), arra viszont alkalmas, hogy kiszűrje a biztosan rossz, a művel össze nem férő olvasatokat.<sup>32</sup> *The Limits of Interpretation* című könyvében Eco ezt így magyarázta:

Sok modern elmélet képtelen felfogni, hogy a szimbólumok paradigmátikusán végtelen számú jelentés felé nyitottak, de szintagmatikusan – azaz textuálisan – csak egy határozatlan, ám semmiképpen sem végtelen számú, s a kontextus által megengedett értelmezést jelent (i. m., 21).

Hadd illusztráljam az eddigieket két példával. Néhány éve egy nemzetközi konferencián vitába keveredtem egy angol irodalmárral, aki meglehetősen radikális nézeteket fejtett ki *A vihar* kapcsán, az akkor divatos új historista elveknek megfelelően. Prosperót posztkolonialista diszkurzusban tárgyalta, mint gonosz gyarmatosítót és kizsákmányolót mutatta be, és az egész darabot egyfajta apokaliptikus vízióként interpretálta. A vitában felvettem, hogy ha *A vihar* ilyen sötét és peszsimista darab, akkor mit kezdjünk a *Lear királlyal*, vagy a *Troilus és Cressidával*? Arra próbáltam utalni, hogy a mű intenciója, melyet például műfaja hordoz, nem igazán enged meg ennyire radikális olvasatot. Az angol kutató válasza az volt, hogy éppen akkor játszottak náluk egy *Vihart*, melynek végén a rendezői koncepció

<sup>31</sup> Edmund SPENSER, *A Letter of the Authors to Sir Walter Raleigh*, in Uő, *The Faerie Queene*, ed. A. C. HAMILTON, London, Longman, 1980, 737–9.

<sup>32</sup> ECO, *Interpretation and Overinterpretation*, 23–89.

ció szerint Ariel szembeköpi az őt végre elengedő Prosperót. A kolléga szerint a huszadik század végén ez volt az egyetlen érvényes és lehetséges olvasat.

Erről aztán eszembe jutott 1985, amikor Weimarban részt vettem az akkor még keletnémet Shakespeare Társaság nemzetközi konferenciáján. A téma „az utópia” volt, a keynote speaker az akkor még keletnémet professzor, Robert Weimann. Néhány nappal voltunk egy fucsa politikai esemény után: az USA elrettentő bombatámadást hajtott végre az akkor kardcsörtető Kadhafi Líbiája ellen. Weimann nagyívű, filológiaiilag is megalapozott és újszerű retorikát alkalmazó előadást tartott, amelyben már érezhető volt az a posztmodern szemlélet, amely a professzort elvezette az amerikai katedráig. Ám előadása közepén váratlanul kilépett a tudósi szerepből, és heves politikai szónoklatban ostromozta az ártatlan líbiaiakat bombázó amerikai imperialistákat. A legnagyobb megdöbbenésemre a német tudósközönség felugrott, és hosszú nyíltszíni tapssal fejezte ki egyetértését. Weimann előadását azzal zárta, hogy a kegyetlenre fordult világban ma – akkor – éppolyan nagy szükség van az utópiákra, mint a kiábrándító Jakab-korban, amikor Shakespeare a románcok írásához fogott.

Nyilvánvaló, hogy mind az említett angol irodalomtörténész, mind pedig Robert Weimann valamiféle kulturális reprezentációt hozott létre Shakespeare kapcsán. Interpretáltak, reflektáltak, és a saját értelmező közösségük szükségletei szerint mondtak újra régi történeteket. Ebből is világosan következik, hogy a tudomány sem menekülhet az aktuális problémák, beszédmódok, gondolkodási paradigmák elől. Így vonult keresztül a shakespeare-ológián az elmúlt években a „body”-tematika, a szubverzió és a szubjektum kérdésköre, a „gender aspektus” és számos más aktuális problematika. Ahogy én látom, most éppen a „Shakespeare és a jog” van feljövőben. Ha már a kulturális reprezentációk kapcsán fel kellett adnunk, hogy az igazságról beszélhessünk, vigaszul szolgálhat a jogi és az irodalmi hermeneutika működtetése, valamiféle méltányosság jegyében, hiszen e jogi érdeklődés fókuszában leginkább az *equity* koncepciója áll.<sup>33</sup>

Bárhová fejlődjön is a Shakespeare-kutatás, azt gondolom, hogy a kulturális reprezentációk elmélete még jó darabig alkalmas keretet biztosít arra, hogy e fejlődést feltérképezhessük és eredményeit asszimiláljuk.

<sup>33</sup> L. tanulmányomat, *Indecorum and Subversion of Equity in Shakespeare's Troilus and Cressida*, – valamint a többi írást is – Daniela CARPI (ed.), *The Concept of Equity. An Interdisciplinary Assessment*. Heidelberg, Winter, 2007, 209–23. Továbbá ugyancsak Daniela CARPI kiadásában: *Shakespeare and the Law*, Ravenna, Longo Editore, 2003, illetve *Property Law in Renaissance Literature*, Frankfurt a. Main, Peter Lang, 2005.

MATUSKA ÁGNES

## A shakespeare-i közönségbevonás filmes vetületei

„A színészek egyik fele a nézők, a másik fele a komédiások szerepét játssza. Egyik részüknek tehát úgy kell tennie, mintha a díszletet valóságnak, a játékot az életnek tekintené, holott valójában egy valóságos díszlet előtt folyik a játék; a többieknek viszont azt kell színlelniük, hogy színészt játszanak és utánoznak – holott a valóságban színészek, akik játszanak. Kettős játék áll előttünk, amelynek minden eleme maga is megkettőződik, s ekképp állandó kölcsönhatást hoz létre a valóság és az illúzió között, ami maga a bolondság drámai jelentése.”<sup>1</sup>

### 1. Közönségbevonás és liminalitás az Erzsébet-korban

Ahhoz, hogy a shakespeare-i közönségbevonás filmes vetületeire, illetve egy konkrét jelenet filmes megoldásaira fókuszálhassak, a színházzal kell kezdenem, illetve azzal, hogy szerintem mit is jelent a közönségbevonás a shakespeare-i színházban – az a közönségbevonás, amelyet ebben a tanulmányban a Shakespeare filmadaptációkon kérek számon. Közönségbevonásnak nevezem azt, amit az Erzsébet-kori dráma szakirodalma *involvement*nek nevez. A terminus leggyakrabban azokkal a szereplőkkel kapcsolatban merül fel, akik „kiszólnak a darabból”, közvetlenül szólítják meg a közönséget, és a dráma eseményeit mintegy kívülről kommentálják; a fogalom definíciói között szerepel azonban a „zűrzavar”, „konfúzió” is – és mint látni fogjuk, ennek a jelentésnek is fontos szerepe van értelmezésben. A Tudor-korban a közönségbevonás hagyományos alakja a Vice, azaz a Bűn allegóriájaként is számon tartott bolondos játékmester, aki a morális játékokból számos Erzsébet- és Jakab-kori darabba örökítődött át. A közönségbevonás ágense hidat képez a dráma fiktív eseményei és a közönség valósága között, ami által a közönség közvetlenül a darab részesévé válik, nemcsak passzív szemlélőként figyeli a darab eseményeit, hanem részt is vesz a történetekben: a közönségbevonásnak ez a fajtája ugyanolyan logika szerint működik, mint amely szerint egy karneváli rituálé alkalmával invitálja játékba a közösség tagjait a ceremóniamester. Nem vélet-

---

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Bp., Atlantisz, 2004, 64.

len, hogy bizonyos karneváli játékok során éppen Vice-nak hívták azt a figurát, aki a bolondos, játékos ceremóniamester szerepét betöltötte.

A közönségbevonás kérdése a shakespeare-i színházban számomra azért rendkívül izgalmas, mert a színház társadalmi funkciójának változása során a közönségbevonás imént említett hagyományos formái olyan problémákat generálnak, amelyek korábban nem vetődtek fel. Így például a Vice-ra visszavezethető shakespeare-i szereplők sora: Falstaff, III. Richárd, Jago vagy Lear bolondja ugyan hasonlóan viselkednek, mint korábbi társaik, de – mint erre részletesen is kitérek majd – másfajta hatásokat keltenek. Más szóval hasonló színházi technikák új funkciókat kapnak egy új kontextusban: az Erzsébet-korban már más hatást is kiváltott egy közönségbevonó mókamester, mint akár csak néhány évtizeddel korábban. A „más hatás” legpregnansabbban talán abban mérhető le, ahogy párhuzamosan azzal, ahogy virágzásnak indult Londonban a színjátszás a század utolsó negyedében, a színházellenes puritán pamfletírók vitriolos kirohanásai is megszorodtak: ők egyenesen a színház egészét kárhoztatták, a színházat az erkölcsi fertő melegágyának tartották, a színészeket pedig a Vice-szal mint a Bűn allegóriájával azonosították.<sup>2</sup> Az Erzsébet-kori színház meghatározó gyökerei, a mirákulumok, a misztérium- és morális játékok, valamint a karneváli mókák a közösség életében még konkrét rituális funkcióval bírtak, és a társadalom rendjébe és működésébe szervesen épültek bele. Addig, amíg a játék egy közösség életében rituális funkciót tölt be, például a morális játékok esetében, az előadás valóságát, ontológiai státusát senkinek sem jut eszébe megkérdőjelezni, nem valószínű ugyanis, hogy a közönséget a ceremóniamesternek a játékra tett megjegyzései kizökkentenék a „befogadás”, illetve a játékban való részvétel során; nem merül föl a játék „valóságosságával” kapcsolatban semmilyen kérdés vagy kétely. Azonban a társadalmilag új intézmény, a város adminisztratív határain kívülre szorult, gombamód szaporodó színházak esetében már más a helyzet: a színház társadalmi funkciója kétséges, sőt kétes lesz, ugyanakkor megkérdőjeleződik a színpadra állított világ ontológiai státusa is. A puritánok olyan színház ellen lázadoztak Erzsébet Angliájában, amely szerintük illuzórikus, valóságot nélkülöző világot jelenít meg a színpadon, egy olyan világot, amely hazugságával és képmutatásával a valóság valóságosságát rontja meg és ássa alá. Ebben a kontextusban a közönségbevonás ágense már nem pusztán egy rítus keretén belül invitálja a közönséget a darab játékos valóságába, hanem olyan helyzetet képes teremteni, amelyben felmerül a színház mint pusztá illúzió lehetősége, ráadásul egyáltalán nem egyértelmű, hol húzódik meg az illuzórikus vagy hazug látzat és a valóság közötti határ, és egyáltalán problémássá válik a különbségtétel

<sup>2</sup> A kései színházellenesek egyike, William Prynne 1633-as művében a színházat a Vice iskolájának nevezi, ahol a Vice egyszerre jelenti a színészeket és a bűnt (Tanja POLLARD (ed.), *Shakespeare's Theater. A Sourcebook*, Blackwell, 2004, 291). Jonas BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, 1981.

lehetősége.<sup>3</sup> Nemcsak a Shakespeare-drámáknak központi kérdése a látszat és a valóság problémája: alapvető szerepe van sok egyéb korabeli drámaíró műveiben, a bosszúdramák pedig, mondhatni, egyenesen erre a dilemmára épülnek fel.<sup>4</sup>

Említettem, hogy a Shakespeare-szakirodalomban az *involvement*, azaz a közönségbevonás kérdése elsősorban a közönséget közvetlenül megszólító agyafúrt játékmesterek és intrikusok kapcsán merül fel. Ők azok, akik kívül is és belül is vannak a darab világán: reflektálnak a színházi szituációra, a darab által bemutatott világ és a közönség valósága között egyensúlyozva. Hagyományosan a prolóógus és az epilógus szerepe is ez: kaput nyitni a közönség számára a darab világába. Léteznek azonban egyéb közönségbevonó technikák is, amelyek szintén tudatos reflexióra készítetik a közönséget abban a tekintetben, hogy amit látnak: játék, ők pedig közönség, akik a játék szemtanúi vagy éppenséggel résztvevői. Ezeket a technikákat metadramatikus elemeknek hívhatjuk – a közönség közvetlen megszólítása is közéjük tartozik. A metadráma tehát drámai önreferencia, valamilyen módon mindig a színházi kontextusra hívja fel a figyelmet, és a közönséget arra sarkallja, hogy akár az adott darabra, akár a színház egészére reflektáljon. Hatása kettős: mivel utal a színházi kontextusra, „elidegenítően” hat abban a tekintetben, hogy a közönség nem feledkezhet bele a darab eseményeibe, hiszen emlékeztetik, hogy mindez színházban történik. Az önreferencia azonban olyan helyzetet is teremt, amelyben a közönség nem érzi, hogy a színpadon folyó események ontológiai státusa alapvetően különbözne a saját valóságától. A metadráma legszemléletesebb példája a drámán belüli dráma, de hasonló önreferencia a szerepen belüli szerep, a drámán belül megjelenített szertartás vagy rítus, vagy éppen a darabon kívüli kontextusra tett közvetlen megjegyzések. A metadramatikus elemek mind közönségbevonó technikákként működnek. A közönségbevonás esetében a darab által megjelenített világ és a közönség világa közötti viszonyt tehát kulcsfontosságúnak találom. Amennyiben a kettő között létezhet átjárás, annyiban a közönség nemcsak nézője, de résztvevője is az eseményeknek.

Mit is jelent ez az „átjárás”? Timothy Reiss gondolatait hívom segítségül, hogy egy kicsit konkrétabb megvilágításba kerüljön a kérdés, és az is, hogy miképpen köthető mindez a shakespeare-i közönségbevonáshoz. Reiss szerint a reneszánszban

<sup>3</sup> Anthony Munday 1580-as pamfletjében pontosan a drámaírók által festett világ hazug, fiktív, illuzórikus volta ellen kel ki, amikor a következőket írja: „Our nature is led away with vanity, which the author perceiving frames himself with novelties and strange trifles to content the vain humors of rude auditors, feigning countries never heard of; monsters and prodigious creatures that are not. As of [...] the Pygmies, the Cranes and other such notorious lies. And if they write of histories that are known [...] they give them a new face, and turn them out like counterfeits to show themselves on the stage” (POLLARD *i. m.*, 78).

<sup>4</sup> „The use of plays-within-plays (Hamlet’s ‘Mousetrap’ is the classic example) continued to be a popular device in revenge tragedy, a genre committed to exploring the relations between appearance and reality” (Julia BRIGGS, *This Stage-Play World*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 272).

kétfajta tragédiát különböztethetünk meg. Egyiket dialektikusnak, a másikat analitikusnak nevezi. Az előbbi „megpróbálja a nézőt szinte fizikailag bevonni a cselekménybe, hogy életének körülményeit ideiglenesen összeolvassza azzal, ami [a színházban] nem annyira a szeme láttára, hanem inkább az ő részvételével történik”.<sup>5</sup> Szerinte ezt teszi Shakespeare vagy Lope de Vega, akiknek tragédiájában megfigyelhetők „a színházi elemek játéka, a különféle szemiotikai rendszerek interferenciája”.<sup>6</sup> A dialektikus színházra jó példa lehet a közönséghez kibeszélő szereplő, például Jago az *Othellóban*, vagy a dramatikus szintek sokszorozódása a bosszúdrámákban, amelynek során a darabon belül játszott darabokról rendszerint az derül ki, hogy valóságosabbak a pusztá játéknál, illetve, hogy az illúzióknak hitt játékot és a valóságot háttorzongató módon tudják elegyíteni. Amit Reiss szemiotikai rendszerek interferenciájának nevez, azt pedig jelen esetben éppen a Vice és a Vice-utódok változó funkcióján érhetjük tetten: a Falstaffot játszó színész például a *IV. Henrikben* több helyütt is szövegszerűen Vice-ként utal saját magára, tehát nem személyként, hanem egy tradicionális színházi, sőt rituális *funkcióként* azonosítja magát, másrészt viszont mégiscsak eljátssza és megjeleníti a szerepet hús-vér valójában, tehát azt az illúziót kelti, hogy ő nem a Falstaffot játszó színész, hanem maga a herceg öszülő cimborája. Reiss másik kategóriája, az analitikus színház esetében nem beszélhetünk hasonló szemiotikus interferenciáról, és a közönség sem vonódik be közvetlenül a cselekménybe, életkörülményei nem keverednek a színpadon folyó történések valóságával. A néző csak annyiban „vonódik be” a darabba, amennyiben azonosulni tud egy-egy drámai szituációval vagy karakterrel. Reiss szerint ez lesz az a színház, amelynek logikáját követve Shakespeare-t „helyre hozzák” a neoklasszikus kritikusok – itt minden bizonnyal olyan példákra gondol, mint hogy a Nahum Tate-féle *Lear*-változatból nemcsak a bolond lett kigyomlálva (az a szereplő, akivel többek között a probléma éppen az, hogy a színházi illúziót folyamatos kiszólásaival megtöri), hanem visszaállították az univerzum biztonságosan átlátható és boldogságos rendjét. A különbség a kétfajta tragédia, a kétfajta színház között az, hogy míg a másodikban a darab eseményei és a közönség világa között nincs közvetlen átjárás, az elsőben a darab eseményei nem a fikció biztonságos távolságában zajlanak – erre emlékeztetnek folyton a meta-dramatikus elemek és a metadramatikus ágensek is.

A színház változó társadalmi funkciójának megértéséhez alkalmas kontextust nyújt Victor Turner tanulmánya, amelyben a játék és a rituálé kontextusában vizsgálja a *liminális* és a *liminoid* fogalmát. Turner a *liminális* jelenséget van Gennep átmeneti ritusainak átmeneti fázisából vezeti le. Az átmenet olyan transzformációra vonatkozik például, amelyben a beavatás alanya(i) átlépnek egy korábbi szocio-

<sup>5</sup> „...[S]eeks to draw the spectator almost physically into action, to cause the condition of his life to be fused momentarily with what is carried out not so much in front of him as with his participation.” Timothy REISS, *Tragedy and Truth*, New Haven, Yale University Press, 1980, 4.

<sup>6</sup> „[A] play of theatrical elements, of interference of several semiotic systems.” (REISS, *i. m.*, 5).

kulturális státusból egy újba. Turnernél azonban a *liminális* fogalom sokkal tágabb értelmezést nyer, és a színházra is vonatkoztatható.<sup>7</sup> A következőket írja: „Számomra a liminalitás, a *par excellence* liminalitás lényege az adott kultúra elemekre bontása, és ezeknek az elemeknek mindenféle, akár egészen szokatlanul szabad vagy »játékos« kombinációja”.<sup>8</sup> Itt tehát már nemcsak arról van szó, hogy a beavatás alanyai egy „határátlépésen” mennek keresztül, hanem arról is, hogy potenciálisan újraértelmeződhet az a kontextus, amelyben a határátlépés zajlik: a kultúra elemekre bontása és az elemek szokatlan kombinációja révén a struktúra is felfüggesztődhet, illetve változhat. Turner gondolatmenete számomra két dolgot is megmagyaráz. Egyrészt képes modellálni azt a funkciót, amelyet a shakespeare-i színház betöltött egy olyan korban, amelyre a társadalom rendkívül dinamikus változása volt jellemző, másrészt megvilágítja azt a kettősséget, amely a közönségbevonás hatásában figyelhető meg. A változás szempontjából lényeges az a különbség, amelyet Turner a *liminális* és a *liminoid* között tesz, ez számomra ugyanis nemcsak a színház társadalmi funkciójának változását világíthatja meg, hanem azt a hatásbeli különbséget is, amelyet egy tradicionális közönségbevonó ágens és a Shakespeare-korabeli közönségbevonó technikák között fedezhetünk fel. Turner a következőket írja: „A *liminális* jelenségek a totális társadalmi folyamat központi részei, és az összes többi összetevővel együtt alkotnak egy teljes egészet, megjelelve a folyamat szükségszerű negativitását és kötöttségét. A *liminoid* jelenségek a peremen, a központi gazdasági és politikai folyamatoktól függetlenül, a centrális és szolgáltató intézmények konfrontálódási pontjain és a hézagokban fejlődnek, tehát plurális, töredékes és kísérleti jellegűek”.<sup>9</sup> Turner szerint a *liminoid* jelenségek a „születő kapitalista társadalmak ipari és mechanikus fejlődésének megindulásakor, a munka árucikké válásakor [...] kezdtek megjelenni”,<sup>10</sup> de megemlíti, hogy Nyugat-Európában, például Angliában már a 16. század második felében felbukkannak. Turner pontosan arról a korról beszél, amelyben a fent fejtegetett változás is zajlott a színház tekintetében. Modelljével megmagyarázható, hogy a színház többek között miért vált kétes intézménnyé, és hogy a változásával együtt transzformálódó közönségbevonó technikák hatása is miért vethetett fel korábban irreleváns problémákat a színházi illúzió és a színház ontológiai státusával kapcsolatban. A megoldás abban rejlik, hogy a színházi játék potenciálisan fenyegeti-e az adott közösség kulturális és társadalmi rendjét vagy sem. Míg a *liminális* fázisok „kifordítják, de általában nem ássák alá a társadalmi *status quo*-t, a struktu-

<sup>7</sup> A színház mint a határátlépés tere, valamint Turner elméletének színházzal kapcsolatos implikációi bővebben: Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 7–18.

<sup>8</sup> V. TURNER, *A liminális és a liminoid fogalma a játékokban, az áramlatban és a rituálékban* (ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó), in DEMCSÁK Katalin (szerk.), *Határtalan áramlás. Színház-elméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Bp., Kijárát, 2003, 20.

<sup>9</sup> TURNER, *i. m.*, 48.

<sup>10</sup> TURNER, *i. m.*, 46–47.

rális formát,” addig a *liminoid* jelenségek, „az ipari társadalmak állítólagos »szórakoztató« műfajai [...] gyakran *szubverzívek*...”<sup>11</sup>

A metadramatikus elemek közönségbevonó hatásuk szempontjából *limonoid*-nak tekinthetők, ugyanis – Turner idézett szóhasználatával élve – úgy bontják elemekre és teszik idegenné a kultúra ismerős elemeit, hogy végül nem feltétlenül rakják őket vissza: a közönség például megtanulja, hogy a látszat gyakran csal, de nem kap megnyugtató magyarázatot arra, hogy miben rejlik a látszat és a valóság közötti különbség, és hogy lehet lerántani a leplet a hazug illúzióról. Sok reneszánsz darab meglehetősen bizonytalanságban hagyja a nézőket a problémák végső megoldása felől. Ennek a hatásnak a szemléltetésére szeretnék felhozni egy időben sokkal közelebbi példát, mely részben mulatságos, de igen elgondolkodtató.

Thomas Kuhn tudománytörténész leír egy kísérletet, amelyben a kísérleti alanyoknak kártyákat mutattak, amelyeket azonosítaniuk kellett. Többek között olyan kártyák is előkerültek, amelyeknél a szín és a forma nem egyezett a hagyományosal (például fekete kör vagy piros pikk). A kísérlet annak bemutatására szolgált, hogy mi történik akkor, amikor az automatikus felismerés nem alkalmazható a láttakra, amikor a korábbi tapasztalat alapján megmagyarázhatatlan jelenséggel találja magát szemben az ember. Az egyik alany, aki nem fedezte fel, hogy a szín és a forma kombinációja nem a megszokott, rájött azonban, hogy valami nem stimmel, és nem tudja azonosítani a kártyát, a következőket mondta: „Bármí is ez a kártya, egyáltalán nem értem, milyen színű. Nem is olyan, mint egy kártya. Már azt sem tudom, milyen a színe, pikk-e vagy kör. Már abban sem vagyok biztos, milyen a pikk. Istenem!”.<sup>12</sup>

A történet nemcsak mulatságos, hanem szemléletes is: ha olyan dologgal találkozunk, ami az eddigi tapasztalatok alapján értelmezhetetlen, a jelenség megingathatja gondolkodásunk rendszerét; visszamenőleg mintegy megkérdőjelezi az értelmezésünk alapját szolgáló kognitív háló érvényét. Gondolatmenetemben a Kuhn által felhozott kísérlet azért fontos, mert azt a hatást példázza, amely számomra a közönségbevonás fent említett típusai esetében meghatározó: a közönségbevonás során olyan reflexióra nyílik lehetőség, amely a kognitív struktúra alapjaira kérdez rá, például a valóság és az illúzió közötti különbségtétel révén.

## 2. Közönségbevonás filmen: a Hamlet Egérfogó-jelenete

Jelen dolgozatban nincs mód arra, hogy a hagyományosan metadramatikusnak tartott közönségbevonó eszközök közül többet is szisztematikusan elemezzek aszerint, hogy a filmes adaptációkban egyáltalán van-e rájuk lehetőség, és ha igen, akkor milyen lehetőségek adódnak. Felvetődik az a kérdés is, vajon releváns-e

<sup>11</sup> TURNER, i. m., 33.

<sup>12</sup> Thomas S. KUHN, *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. Bíró Dániel, Bp., Osiris, 2000.



egyáltalán egy ilyen kérdésfelvetés, hiszen a színházi reflexió elsődlegességét implikálja a filmes adaptációhoz képest, amit a film legfeljebb csak utolérni igyekszik, és nem abból indul ki, hogy léteznek sajátosan filmi eszközök, amelyek a film nyelvén képesek hasonló reflexióra bírni a nézőt.<sup>13</sup> Elemzésemhez a metadráma minden bizonnyal legismertebb shakespeare-i példáját választottam, nevezetesen a *Hamlet* Egérfogó-jelenetét. Úgy vélem, hogy az adaptációkban azért lehet érdekes azt vizsgálni, hogy a filmek mit kezdenek az Egérfogóval, mert az ott színre vitt darab a drámán belül sajátos és igen árnyalt módon valósítja meg a közönségbevonást: megmutatja egyrészt a darabnak (a Gonzago megölésének) a feltételezett eredetihez (Hamlet apjának meggyilkolásához) való viszonyát, másrészt pedig a színháznak a valóságban betöltött szerepét. A Gonzago megölését ábrázoló darab egy olyan jelenetet ábrázol, vagy elevenít fel, amit a *Hamlet* közönsége, de a dráma udvari közönsége sem látott még: Hamlet apjának megölését. A betétdarab tehát a múlt eseményét játssza el, annak mimetikus tükörképe. Mivel azonban ekkor még Hamlet sem lehet biztos a szellem igazában, helyesebb, ha azt mondjuk: a darab a múlt eseményét próbálja felszínre hozni. Kutatja a múltat, és a csapda hatásosságától függően át is értelmezheti azt; megjelenít egy fikciót, amelyen keresztül a valóságra próbál fényt deríteni. Ehhez kapcsolódik a darabnak a valóságban betöltött reprezentációs szerepe is. Az Egérfogó képes formálni a darab valóságát, de nemcsak úgy, hogy a játék segítségével a valóságot ismeri meg, hanem úgy is, hogy a játék egészen rendkívüli konglomerátumként nemcsak a fiktív múltat, hanem a potenciális jövőt is magában foglalja. Bemutatja, hogyan ölték meg a királyt, de azt is, hogyan ölhetik meg a mindenkori királyt (beleértve Claudius is), tehát azt sugallja: Claudiusnak bezzeg van mitől félnie, főleg, hogy Gonzago gyilkosa az Egérfogóban nem a fivére, hanem unokaöccse a fejedelemnek, akár csak Hamlet Claudiusnak.<sup>14</sup> Az Egérfogó tehát sokkal több annál, hogy egyszerűen tükrözze a darab valóságát; azt mutatja be, hogy a színház a valóságba szervesen épül bele, a közönség (beleértve Claudius, Hamletet és az udvart) múltját feszegeti, jövőjét vetíti előre, de leginkább képes „elemekre bontani”, megkérdőjelezni, formálni és átértelmezni a betétdarab közönségének addigi tapasztalatait, és megfelelt a reissi dialektikus tragédia követelményeinek: a közönség életének körülményeit ideiglenesen összeolvasztja „azzal, ami [a színházban] nem annyira a szeme láttára, hanem inkább az ő részvételével történik”. A bemutatott történetek nem a fikció biztonságos távolságában zajlanak, inkább ellenkezőleg, mondhatni a közönség bőrét viszik a vásárra.

<sup>13</sup> Lásd PÓLYA Tamás–KAPRONCZAI Erika, *A vizuális reflexivitás kognitív elméletéhez*, in *Apertúra* 2006. tavasz (<http://www.apertura.hu/2006/tavasz/polya-kapronczai/index.html>; 2007. 07. 31.)

<sup>14</sup> Ez Arany fordításából nem derül ki, ahol a betétdarab gyilkosa Lucianus, „a király öccse”, az angol eredetiben viszont a következő áll: „This is one Lucianus, nephew to the King” (3.2.239).

A továbbiakban szeretném megvizsgálni tehát, hogy a *Hamlet*-filmadaptációk esetében az Egérfogó kapcsán hogy sikerül, illetve mennyire sikerülhet felidézni a Reiss szavaival dialektikusként aposztrofált színház szellemiségét, hogy mennyire sikerülhet egyrészt ábrázolni a *liminoid* közönségbevonást a Gonzago megölését ábrázoló darab és az azt szemlélő drámán belüli közönség relációjában (és egyáltalán fontosnak találják-e ezt a rendezők), másrészt pedig azt, hogy lehet-e az ábrázoltaknak hasonló hatása a filmadaptációt szemlélő közönség számára. Úgy gondolom, hogy a filmadaptációk szempontjából ez a jelenet különösen izgalmas témája lehet az elemzésnek: más szóval az izgat, hogy vajon az Egérfogó-jelenet a *Hamlet* filmes változataiban kaphat-e hasonló funkciót, mint amilyet a drámában kaphat, amennyiben a drámában észrevevesszük, hogy a jelenet (a dráma egészének szempontjából természetesen sok egyéb dramatikus funkcióján túl) a dráma és a dráma kontextusának viszonyát, a játék, a reprezentáció lehetőségeinek és változatainak kérdését feszegeti. A kérdésre adott válasz áttételesen arra is fényt vet, hogy a filmnek milyen elképzelése van a reprezentáció természetéről, illetve, hogy adaptációként milyen feladatot tűz ki maga elé, azaz milyen viszonyt alakít ki a shakespeare-i eredetivel.

Az Egérfogó esetében, mint fentebb próbáltam bemutatni, a betétdarab sajátos hatása abban rejlik, hogy megtöbbszörözi a színházi reprezentáció szintjeit, és átjárhatóvá teszi a darab fiktív valósága és a közönség reális valósága közötti szinteket – legalábbis a darabon belül. Ráadásul nemcsak arról van szó, hogy a *Hamlet* közönségének szeme láttára közönséggé válnak a darab szereplői is, hanem arról, hogy a betétdarab valósága és a *Hamlet* című dráma valósága sokszorosán összefonódik a fent már említett, szövevényes módon, aminek következményeként a közönség (és nemcsak a Gonzago meggyilkolását, hanem áttételesen a *Hamletet* néző közönség) saját valósága különös transzformáción megy keresztül: a megtöbbszörözött szintek nem annyira tükrözik, mint inkább alakítják egymást párhuzamos egymásra vetülésükkel és potenciális átjárhatóságukkal.

Mi a helyzet viszont a mozival? Azt gondolhatnánk, hogy a filmek eleve nehéz helyzetbe kerülnek lehetőségeiket tekintve, hiszen a színházi közeg nélkülözhetetlenül szükségesnek tűnik ahhoz, hogy a drámán belüli dráma a közönséget ily módon védtelenné tegye, és megfossza őket attól a biztonságtól, hogy amit látnak, a saját világukhoz képest nem megnyugtató távolban játszódó, konkrét valóságot nélkülöző fikció. Abban a pillanatban, hogy az Egérfogónak a filmváltozatát nézi a közönség, máris csorbulhat annak a lehetősége, hogy a *Hamlet* közönsége felismeri: az Egérfogót néző közönség viszonya a darabhoz modellként szolgálhat egy általánosabb darab-közönség viszonyára, beleértve az aktuális *Hamlet*-adaptáció műélvezetét. Elképzelhető, hogy a moziban ülő néző nehezen azonosul egy másfajta közönséggel, amely csak a vásznon van jelen, másrészt pedig színházban ül, tehát kétszeresen nem a moziközönség valóságában. Ennek ellenére ott van azonban annak a lehetősége, hogy a film *liminoid* eseménnyé váljon: hogy ismerős elemekkel játsszon, azokat újszerűen kombinálja, és az ismerős elemeket idegenné téve újszerű értelmezések lehetőségét biztosítsa. Ahelyett tehát, hogy megállá-

pítjuk: filmen lehetetlen hasonló közönségbevonó hatást elérni a drámán belüli dráma reprezentációjával, mint a színházban, lássuk, milyen változatok, milyen filmes megoldások születtek a kérdéses példára.

Laurence OLIVIER 1948-as filmjét többek között úgy tartják számon, hogy a filmes eszközök tudatos alkalmazása ellenére a mai néző számára végtelenül színpadiasnak hat. A kérdéses jelenetre, az Egérfogóra is igaz ez: színpadi díszletek között vonulnak be a statiszták, és a jelenet közben merev tartásban várják, hogy az éppen beszélő szereplők befejezzék a mondókájukat. A betétdarabot bevezető prológos előadója, aki tisztje szerint a közönség és a darab között közvetít, a képkivágatnak mindössze egy vékony szélső sávjában jelenik meg a jobb oldalon, rendkívül merev, és inkább távolságtartó szemlélésre, mint a darab világába invitál; a betétdarab valósága nem folyik egybe a darab valóságával. A kamera ugyan a közönséget is veszi, az első sor mögött kocsizik félkörben, majd visszafordul, amikor a gonosz megjelenik a némajátékban, és megáll Claudius feje mögött, amikor a színész királyt Lucianus megmérgezi. A következő snittben előlről látjuk a király feldúlt arcát, de a némajáték nem szakad meg, hanem annak rendje és módja szerint ér véget, a színészek szépen kivonulnak, majd csak ezután kiált világért Claudius. A feldúlt király tehát nem avatkozik a darabba, nem szakítja meg azt, ahogy már a prológos eleve ilyen távolságtartást sugallt. A mozi közönsége még nagyobb kívülállással figyelheti az egész jelenetet. A betétdarab célközönsége Claudius, akit tökéletesen megfigyelhetünk, láthatjuk, hogy esik bele a csapdába, amikor hátulról veszi a kamera, miközben szembesül a mérgezéssel a színpadon, majd előlről bizonyosodhatunk meg arról, hogy a darab mérge valóban hatott rá. Azé a darabé, amely ezúttal pusztán az eredeti gyilkosságot vitte színre, azt ismételte meg, és ebben rejlik az ereje. Nem használja azonban ki azt a lehetőséget, hogy a betétdarab sok más egyebet is képes reprezentálni az eredeti gyilkosságon túl, és nem játszik rá játék és valóság kibogozhatatlan összefonódásaira sem.

Az orosz Grigorij KOZINCEV 1964-es verziója a játék helyszínének egyik oldalán szintén rendkívül színpadias mise-en-scène-t alkalmaz, viszont tengerpartra helyezi a jelenetet, és a drámán belüli dráma háttere már nem színpadi díszlet, mint a betétdarab közönségének háttere, hanem a végtelen, hullámzó víz és a hatalmas égbolt. A betétben nincs is színpadi kellék, a prológos pedig egy bohóc. Groteszk nevetése előrevetíti a darab furcsaságát is, az Egérfogót elszenvedő királlyal együtt ugyanis a mozinézőt is zavarba hozza a betétdarab, mivel az erősen festett figurák háttere, mint említettem, paradox módon teljesen reális (a kamera a tengert és az eget fényképezi). Ez tehát utalhat arra a tényre, hogy nem pusztán játékot látunk. Különös módon végződik a színpadi előadás: a király feláll, amikor a darabban a gonosztevő megmérgezi áldozatát, és elkezd tapsolni. A taps itt meglepően jelentőségteljes gesztus. Azt mutatja meg, hogy nem pusztán a darabnak van hatása Claudius felett, hanem fordítva is: Claudius lelepleződik az Egérfogó által, azonban mivel felismeri a játékban rejlő valós fenyegetést, hatalmát képes arra használni, hogy a játékot valamennyire ő irányítsa. Így is van, hiszen az előadás, miután a király tapsolni kezd, nem folytatódhat, a közönség is tapsol, a király pedig csak

később, már a palota egyik belső termében kiált fákljáért. Noha a mozinéző minden pillanatban nagyon jól tudja, hogy hol húzódnak a valóság és a fikció határai a betétdarab és a betétdarab közönsége között, eredetinek és igen hatásosnak találom Kozincev megoldását abból a szempontból, ahogy a hatalmi harcot különböző játékok közötti rivalizálásként jeleníti meg: a reprezentált valóság (a betétdarab) verziója és a Claudius által projektált verzió (miszerint ő a legitim király) közötti küzdelmet jeleníti meg. Ha Hamlet a játék rendezőjeként sikeres, akkor az egész udvar előtt nyilvánvalóvá válhat Claudius bűnössége. Azonban ha Claudius résen van, királyként kordában tarthatja a hatalmát veszélyeztető játékot – legalábbis egy ideig. Más szóval a Gonzago megöléséhez tartozó díszlet nem stilizált, sőt „valósabb” a színpadi díszletnél, viszont a tapssal Claudiusnak részben sikerül fenntartania azt a verziót, amelyben királyként nem tűr semmilyen fenyegetést a hatalmával szemben. Egyértelmű tehát, hogy a darab őt fenyegeti, viszont az is kiderül, hogy itt még van hatalma fölötte.

Franco ZEFFIRELLI *Hamlet*-jében (1990) az Olivier-változathoz hasonlóan szintén arra helyeződik a hangsúly, hogy a király magára ismer Lucianusban. A darabot bevezető prológos itt is egy groteszk, bolondos figura, a korabeli közönségbevonó ceremóniamesterek méltó utódja. Az elemzés szempontjából figyelemre méltó az a snittváltás, amikor Claudius feláll, és zavartan néz a színpadi gonosztevőre, aki pedig ugyanolyan zavartan néz rá vissza, mintha az egymásra ismerés zavara kölcsönös lenne, a következő snittben pedig Hamletet látjuk, és nehéz nem észrevenni a színpadi gonosztevő és Hamlet közötti feltűnő hasonlóságot. Zeffirelli tehát, legalábbis érintőlegesen, utal egyrészt arra, hogy a darab és a darabon belüli darab közötti értelmezés kétirányú, másrészt pedig felhívja a figyelmet arra, hogy Hamlet hasonlóságot mutat a gyilkossal. A hasonlóság korántsem meglepő, ha felidézünk: Hamlet bosszújának egyik legfontosabb kerékkötője talán éppen az, hogy a bosszú végrehajtásával maga is a bosszúért kiáltó bűn elkövetőjévé válna. A közönségbevonás a film közönsége szempontjából azonban kétséges: a filmből nehéz kiolvasni, hogy a mozi potenciálisan *liminoid* funkciójára játszana rá, vagy azt expliciten hangsúlyozná.

Michael ALMEREYDA egy olyan megoldást választott 2000-es *Hamlet*-adaptációjában, amely tökéletesen kézenfekvő, és bizonyos szempontból az eredeti szabad kezelésében hűségesebb is ahhoz, mintha csak mereven követné. A rendező kortárs amerikai nagyvárosba helyezi a történetet, és filmről lévén szó, az Egérfogójelenetet mozis közegre írja át. A betétdarab funkcióját betöltő mű egy videofilm, amelyet Hamlet készített. Az ötlet találó, és a rendező részben jól ki is használja. A kameraállás azt sugallja, hogy mi, a mozi közönsége egy szinten vagyunk a mozi székébe süppedő Hamlettel, Claudius és Gertrúd viszont fönt ülnek a keverőpultnál, és velük egy szintben van a vászon, amelyen saját maguk allúzióit láthatják viszont. A videó részben filmmontázs, részben animáció, és bár rendkívül stilizált, a célzott közönség magára veszi azt, amivel Hamlet gyanúsítja őket. Claudiuszt a mérgezésre való utalás hozza zavarba, Gertrúd pedig a bevágott pornójelenet női szereplőjének láttán lesz rosszul – mindkettejük bűnösségét implikálva. Mégsem

mondható azonban, hogy a megoldás telitalálat lenne, több szempontból sem. Maga a videó, legalábbis amit mi látunk belőle, nem egy komplex művészi alkotás benyomását kelti: a gyerekkori idillek, valamint a virágzó rózsa, majd a sokféle halál megjelenítése után bekövetkező hervadása közhelyes, a témán túl fellelhető kohézió nem köti össze a montázs egymás után vágott képeit, és az főleg nem megalapozott, hogy Claudius képes az egészen nagyfokú elvonatkoztatásra, ugyanis egyébként nehéz megmagyarázni, miért éppen akkor kel ki magából fényért kiáltva, amikor a filmben egy koronás főt látunk – hacsak nem tudja, hogy egy olyan dráma adaptációjának a szereplője, amelyben eredetileg nem céget, hanem koronát köszönhet a gyilkosságnak. A videó itt hivatalosan véget is ér, mint-ha Hamlet eleve biztos lett volna abban, hogy ennyi elég lesz hozzá, hogy fény derüljön a titokra. Ami megvalósult: színház a színházban helyett film a filmben. Maga az alapötlet tökéletesen megállja a helyét, elsikkadnak azonban azok a lehetőségek, amelyek a különböző reprezentációs szintek közötti átjárhatóság és a biztosnak hitt kulturális tapasztalatok kérdését feszegetnék – ezért nem is merül föl, hogy a filmen belüli film kapcsán vajon a mozi közönsége jobban implikálódik-e a bemutatott történetekben, mint egyébként.

Noha az Egérfogónak korábban született verziója Almereyda 2000-es filmjénél Tom STOPPARD *Hamlet*-adaptációjának moziváltozata (1990), mégis utoljára tárgyalom. Úgy gondolom ugyanis, hogy az eddig vizsgált megoldásokhoz képest egyedül itt sikerül a rendezőnek a shakespeare-i közönségbevonó technikák logikájára építenie, és ezzel olyan hatást érnie el, amely által a mozinéző is implikálva érzi magát, és ha nem is kiált föl zavarodottságában a Kuhn-féle kísérlet kétségeesett alanyához hasonlóan, pontosan azt éli át, amit fentebb már fejtegettem: az ismerős elemek a játék révén idegenné válnak, és – mint Turner írja – „az újdonság az ismerős elemek addig példátlan kombinációjából születik”.<sup>15</sup> Mit csinál tehát Stoppard? Természetesen fontos megjegyezni, hogy eleve nem a *Hamlet*, hanem a *Rosencrantz és Guildenstern halott* című drámát filmesíti meg, de az Egérfogó-jelenet ebben is benne van, mégpedig egy rendkívül csavaros változatban. Az általam vizsgált *Hamlet*-adaptációk rendezői közül Stoppardon kívül egyik sem tudott mit kezdeni azzal a ténnyel, hogy a Shakespeare-drámában a drámán belüli dráma már eleve maga is megduplázódik: először némajáték formájában játsszák el a színészek, majd Gonzago megöléseként, és ez utóbbi szakad meg akkor, amikor a király viláért kiált.

Stoppardnál a feszültség a jelenet elején egy tolóablakon keresztül tör rá szereplőre és nézőre egyaránt: Rosencrantz (vagy Guildenstern?) egy ajtót vizslat, és kíváncsian tolja félre a kémlelőnyílást, amelynek a túloldalán az Egérfogó egyik maszkos színésze igazgatja a maszkját a kémlelőnyílás tolóajtájának túloldalán lévő tükrörben. Különös azonosítások sorozatát implikálja már ez a snitt is, amikor Rosencrantz és a maszkos színész farkasszemet néznek a tükrös tolóajtó két ol-

<sup>15</sup> TURNER, i. m., 19.

dalán, és zavarba jönnek, amikor saját tükörképük gyanánt látják a másikat. Az azonosítások a hasonló logikája folytatódik a továbbiakban is, amikor a maszkot viselő színészek képeit nem maszkot viselő szereplők képére vágja a rendező, ezáltal is a színészek által játszott fikció és a film szereplőinek valósága közötti határt elmosva. Az egész jelenet első látásra meglehetősen nehezen követhető hirtelen váltásai miatt, de leginkább azért, mert a Gonzago megöléséről szóló darabot úgy filmesíti meg a rendező, hogy a közönség előtt játszott darabok szintjeinek számát megtoldja eggyel, és hirtelen snittekkel egymásra vágja a fikció lépcsőit, ahhoz hasonlóan, ahogy Rosencrantz nézett farkasszemet a maszkos színésszel annak tükre mögül előbukkanva. Arról van szó, hogy először még a király és kísérete nélkül látjuk a betétdarabot, amelyet a színészek feltehetőleg az Egérfogóra próbálnak, viszont itt Lucianus nem mint a király unokaöccse, hanem expliciten mint fivére jelenik. Ezek szerint valójában a *Hamlet* előtörténetét játsszák el a maszkosok, ami egy idő után a *Hamlet*ba fordul: amikor másodszor jelenik meg a méregkeverő, már nem báty, hanem unokaöcs, aki a színész kommentárja szerint méreg helyett egy darabbal támad, azzal kívánja kelepcebe csalni a királyt. Itt jön tehát az Egérfogó-jelenet, már eleve nem egy, hanem két szinttel eltolódva a filmet néző közönséghez képest, amely egy *Hamlet*-adaptációt néz, amelyben maszkos színészek eljátsszák Hamlet apjának meggyilkolását, majd az azt követő bosszút, amelyben a maszkos Hamlet bábjáték formájában kelepécét állít a maszkos királynak. Rosencrantzék tehát egy idő után azt látják, hogy a maszkos színészek, akik Hamlet apjának meggyilkolását játszották, szépen le is telepednek, mint közönség, hogy megnézzék a bábokkal előadott Gonzago megölését. Eddigre már a mozi közönsége, pontosan azért, mert ismeri a *Hamlet* című drámát, meglehetősen össze van kavarodva, ugyanis hiába tud minden elemet beazonosítani, nehezen áll össze egy koherens kép. Egy *Hamlet*-adaptációt nézünk, amelyben a színészek az eredeti Shakespeare-drámán túli szerepüktől eltérően, azt a darabot nyilvánvalóan ismerve, többek között az eredeti Shakespeare-drámából is játszanak különböző részleteket; a szintek megsokszorozódnak, ugyanakkor bizonyos tekintetben jól elkülönülnek egymástól a *Hamlet*ből ismert szereplők, beleértve a színészeket, és azok, akiket a színészek játszanak vagy mozgatnak: a maszkosok és a bábok. Az ismerős elemek tehát (mivel valóban beazonosíthatóak a *Hamlet*, az Egérfogó és a Gonzago megölésének szintjei) egy zavarba ejtő komplexummá állnak össze. Többszöri megnézés után sikerülhet egyértelműen különválasztani, szétszálazni a rétegeket, az összhatás mégis a szintek végső átjárhatósága, egymásra vetülése és összekeveredése lesz. Erre játszik rá az a snitt is, amikor a bábjátékot néző maszkos király egyetlen vágással Claudiuszal azonosul, aki viszont a maszkjátékot nézi. Természetesen magyarázhatjuk ezt úgy is, hogy a nézőtől elvárható annyi invenció, hogy tudja: mindez nyilván a darab próbája után történik, amikor nem a maszkos király, hanem Claudius előtt adják elő az Egérfogót. Viszont akkor azt a Claudius kellene néznünk, aki a maszkos királyi közönséget figyeli, miközben azok a bábjátékosokat nézik ...stb. Ahelyett, hogy mindenáron egy végső, tisztázó logikába illesztenénk a filmnek ezt a részletét, jobban járunk, ha elfogadjuk, amit szerintem a film is sugall a végső soron talán mégiscsak szét-

szálahozható szintjei ellenére. A reprezentációs szintek között nem egyszerű mimetikus viszony létezik: ahogy a Gonzago megölése is több annál, mint hogy az öreg Hamlet meggyilkolását tükrözné, úgy Stoppard *Hamlet*-adaptációja sem pusztán tükrözi az eredetit, sokkal inkább zsonglörködik az elemeivel, amelyeket ezáltal nemcsak újramesél, hanem értelmez is. A reprezentációs szintek (Stoppard műve, Shakespeare drámája, amelyben rendhagyó módon a színészek eljátszzák Shakespeare drámáját, és csak ezen belül Hamlet kelepcéjét, ami ez esetben a báb-játék) egymáshoz való viszonya igen komplex. A rétegek átjárhatók (nemcsak a snittek segítségével vetülnek egymásra, hanem egymást meg is szakítják: Hamlet például Opheliát kergetve berohan a terembe, ahol éppen annak a drámának a próbája folyik, amelyben ő állít kelepcét – jobboldalt Hamlet mellett látható is a drámán belüli intrikus), a szintek egymásba hajlanak (a színészek a *Hamletet* és az azon belüli betétdarabot egyszerre játsszák), egymásra oda-vissza hatnak (Stoppard adaptációjának bizonyos szereplői nemcsak shakespeare-i szerepüket játsszák, hanem ugyanúgy ismerik a shakespeare-i eredetit is, mint mi, de ezáltal el is bizonytalanítanak bennünket az eredeti tekintetében), és ugyanúgy képesek utólagosan leképezni, mint előrevetíteni és megjósolni vagy éppenséggel értelmezni egymást – hasonlóan ahhoz a logikához, ahogy a *Hamletben* is láthatjuk a betétdarab kapcsán.

Úgy érzem, Stoppardnak sikerül a közönségbevonást megvalósítania, legalábbis azzal, hogy nem engedi alkalmoznunk a megszokott és bejáratott értelmező magatartásunkat, a fikciós szintek megsokszorozásával képes összezavarni bennünket; hiába ismerjük akár már eleve biztonságosnak hitt távolságból a shakespeare-i és a stoppardi eredetit is, kénytelenek vagyunk újra meg újra megpróbálni összerakni az elemeket. Miközben az elemek lenyűgözően újszerű kombinációjával szembesülünk, és értelmezni próbáljuk a folyamatos játékba lendült látottakat, érdekes módon válik irrelevánssá a kérdés, hogy egy adott pillanatban kinek a darabját nézzük: Stoppardét, Shakespeare-ét, Hamletét, a színészekét, vagy ezeknek milyen kombinációját. Stoppard filmje felfogható az adaptációról szóló izgalmas és paradox ars poeticának is – Shakespeare nyomán. Az eredeti Shakespeare-műből olvassa ki azt, hogy legalább annyira konstruálja meg saját eredetét, mint fordítva, újra csak azt a logikát követve, amit a *Hamletben* is találunk a reprezentációs szintek kölcsönhatását és játékos átjárhatóságát illetően. Más szóval nem a szöveget „reprezentálja”, hanem annak reprezentációs logikáját működteti.

Végezetül csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy természetesen ezzel a fejtegetéssel nem azt szeretném sugallni, hogy Stoppardé az egyetlen üdvös megoldás. Mint ahogy Shakespeare-től sem szoktuk számon kérni, hogy vajon mennyire hűen közvetítette az általa felhasznált források „eredeti” üzenetét, a Shakespeare-adaptációkat is az legitimálja, hogy egy adott kontextusban mit tud velük kezdeni a közönség, például mennyiben segítik a közönséget abban, hogy kulturális örökségét megkérdőjelezhesse, és ezáltal potenciálisan relevánssá tegye a maga számára egy adott kontextusban. Fontosnak találom a darab értelmezése szempontjából azokat az elemeket, amelyek a *Hamletben* a valóság és a játék viszonyát, a játék mint a valóságot értelmezni képes eszköz lehetőségeit aknázzák ki. Az adaptációk ezáltal képesek ugyanis arra sarkallni a nézőt, hogy saját értelmezési struktúráira

reflektálva maga is részt vegyen a játékban, amelybe Stoppard kétségkívül igen leleményesen száll be, és közben a közönséget is invitálja. Néhány ajtót legalábbis felkínál nekünk. Ha csatlakozunk, elhúzhatjuk az ajtó tükrös kémlelőnyílását, megláthatjuk maszkos önmagunkat, és onnantól fogva akár az is kiderülhet, hogy az ajtónak eleve már a túloldalán is ott voltunk, csak eddig nem vettük észre. A Stoppard-film egyik fontos üzenete számomra az, hogy egyrészt tudjuk: akár Shakespeare-t akár a világunkat próbáljuk értelmezni, szembesülünk olyan pillanatokkal, amikor felkiáltunk: „Istenem, abban sem vagyok biztos, milyen a pikk!”, ezekben azonban megtanulhatjuk felfedezni a bevonódás ajándékát és a jelentéskeresés játékának lehetőségét.



PIKLI NATÁLIA

Shakespeare, karnevál, rituálé: a vágy hármassoltára

(*Romeo és Júlia*, *Szentivánéji álom*, *Othello*)

### 1. *Predella: a szerelmi házasság misztériuma*

Miért szeretünk belesni mások hálósobájába, szerelmi életébe? Júlia hálósobája, Titánia elzárt kis lugasa és Desdemona ágya oly titkokkal övezett, hogy már évszázadok óta ébren tartja az emberi képzeletet, és mitikussá tette történetüket. A *voyeurizmus* már Shakespeare kortársainak képzeletét áthatotta, ahogy Patricia Parker<sup>1</sup> megfogalmazza, a 16. századi „szörny-irodalom” divatja jelzi a kortársak heves érdeklődését a női szexualitás iránt. Népszerűek voltak azok az orvosi leírások, melyek a női intim részeket „tárták fel”, ne adj isten, a női orgazmus „szörnyű” titkairól lebbentették fel a fátylat (Ambroise PARÉ, *Des monstres et prodiges*, 1573), vagy egzotikus útleírásokban beszéltek (biztonságosan) távoli tájak asszonyainak szexuális „szörnyűségeiről”. A „szörny” kvázi-pornografikus megjelenítése lenyűgözte a kortársakat: belesni a női hálósobákba, megszerezni a látható bizonyosságot („give me the ocular proof”, *Othello* III.3.366.<sup>2</sup>), egy szövegen keresztül ellenállhatatlan vágyat ébresztett bennük.

Mi ez a „szörny”, mely még mindig ébren tartja érdeklődésünket – és színházba járunk, hogy belessünk mások életébe, kíváncsiságunkat kielégítve? Shakespeare e három drámájának középpontjában, „méhében” női hálósobákat láthatunk, mégis e „szörny” csak része a titoknak, mely körül a *Romeo és Júlia*, a *Szentivánéji álom* és az *Othello* forog: a szerelmi házasság misztériumának,<sup>3</sup> mely test és lélek (neoplatonikus) harmóniája, szexualitás és spiritualitás ötvözete, új világ teremtése: maga a csoda, ha megtörténik.

---

<sup>1</sup> PARKER, Patricia, *Fantasies of 'Race' and 'Gender': Africa, Othello, and Bringing to Light*, in *Shakespeare's Tragedies. Contemporary Critical Essays*, ed. S. ZIMMERMANN, NY, St. Martin's Press, 1998, 167–194.

<sup>2</sup> SHAKESPEARE, William, *Othello*. The Arden Shakespeare, edited and introduction by M. R. RIDLEY. London and New York, Routledge, 1993 (1958).

<sup>3</sup> Vö. Berry: Shakespeare a felelős a „romantikus házasság mítoszának megteremtésében” („responsible for developing the myth of romantic marriage”) BERRY, E., *Shakespeare's Comic Rites*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Már a szexualitás, a megkívánásra-kielégülésre lecsupaszított vágy is veszélyeket hordoz, hiába természetes ösztön és felszabadító aktus. A történelem előtti, hagyományos társadalmakban nem véletlenül szabályozták rítusok a szexualitást – felismerték és elismerték annak teremtető és termékenyítő erejét. „Homeopatikus” mágiaként a termékenységi rítusok orgiái vagy orgiasztikus párosodásai a termés vagy a vadászat eredményességét voltak hivatva megidézni (Floralia, aratási ünnepek, májusünnep, szentivánéj), a világt teremtető/-termékenyítő istenek/félistenek szent egyesülését ismételve (Déméter és Iászón a tavaszi földeken, Ninlil és Enlil esőhozó párosodása), míg egy magasabb szinten a világ és az egyén közti űrt tölthették ki<sup>4</sup> – az istenséggel való egyesülés része volt a szexualitás, vágy arra, hogy az ember ismét része legyen annak a világegésznek, melyből, Macduff szavaival, az ember „idő előtt lett kivágva” („untimely ripped”).<sup>5</sup> De a gyönyör érzése fiziológiai szinten a ma emberében is felülírja a fejlettebb agyi területek működését.

A szexuális vágy mindig is olyannyira jelentős szerepet töltött be, hogy szükség volt valamilyen formában a szabályozására – a „jó” (törvényes) és „rossz” (törvénytelen) szexualitás elkülönítésére.<sup>6</sup> A házasság (bármilyen formában, legyen az mono-, bi- vagy poligámia) a társadalom alapköve, de a benne és körülötte örvénylő szexualitást éber szemmel kell vigyázni...

A szerelmi házasság veszélyes üzem – a szerelmes elveszti a józan esztét, „férfiből bolondsággá fordítódik”,<sup>7</sup> a szerelem sötét verem – hogyan szolgálhatna hát biztos alapul? A romantikus szerelem feltalálása a trubadúrok és Petrarca nevéhez fűződik, de irodalmi hagyomány, szonettírási divat és megvalósuló szerelmi házasság között mély a szakadék. 1970-ben Dorothy Tennov szexológus megalkotja a „limerance” kifejezést a „(bird)lime” (lépvessző, madárcsapda) és a „romance”

<sup>4</sup> BISHOP, Clifford, *Szex, szerelem, szentség*, Bp., Magyar Könyvklub, Helikon, 1997.

<sup>5</sup> SHAKESPEARE, *Macbeth*. The Arden Shakespeare, ed. by Kenneth MUIR, Methuen, Routledge, 1962 (1884), V. 8. 16.

<sup>6</sup> Ehhez a gondolathoz René Girard különbségtétele a „jó/törvényes” és a „rossz/törvénytelen, büntetendő” erőszak között szolgált alapul. Lásd például utalásként LIEBLER, Naomi Conn, *Shakespeare's Festive Tragedy. The ritual foundations of genre* (London and New York, Routledge, 1995) 17.

<sup>7</sup> Lásd Thomas Overbury 1616-os leírását a szerelmes ifjúról („An Amorist”): „[An amorist] Is a certaine blasted or planet-stroken, and is the Dog the leads blind *Cupid*; [...] He is never without verses, and muske confects; and sighs to the hazard of his buttons; [...] Hee fights with passion, and looseth much of his blood by his weapon; dreames, thence his paleness. His armes are carelessly used, as if their best use was nothing but embracements. He is untrust, unbuttoned, and ungartered, not out of carelessness, but care; his farthest end being but going to bed. (...) He answers not or not to the purpose; and no marvell, for he is not at home. (...) His imagination is a foole, and it goes in a pide-coat of red and white; shortly, **he is translated out of a man into folly**; his imagination is the glasse of lust, and himself the traitor to his own discretion.” (kiemelés tőlem, idézve in BERRY, *i. m.*, 53–54.)

(románc) szavak összevonásával<sup>8</sup> – a romantikus szerelmes „lépvesszőre ragad”, s bár nem feltétlenül a testi vágy a hangsúlyos, test és lélek egyaránt vágyakozik a szeretett személy iránt. Hans Holbein egy korabeli rajza<sup>9</sup> kitűnően illusztrálja, milyen veszélyeket is jelenthet a szerelem: a nők egy hatalmas gyűrűn (szexuális szimbólum: vagina) keresztül hívogatják a bolond férfiakat, lépvesszőre csalják, akik aztán a gyűrűn átesve „holtan” (vö. Erzsébet-kori „meghalni” mint eufemizmus az orgazmusra<sup>10</sup>) esnek lábaik elé, míg a világi nagyságok szemlélik a jelenetet – azaz távolabbról, fegyelmezetten, de „belesnek” a női szexualitás csapdájába.

A szerelem és a házasság vegyítése nemcsak veszélyes, de hatalmas aktus is lehet: világokat teremtő erő, a kozmogóniai mítoszok szent házasságának (*hieros gamos*) rituális megidézése, Ég és Föld egyesülése, mely egy új világot teremt. Eliade szerint a hagyományos társadalmakban, de még részleteiben a profán társadalmakban is él az a fajta rituális gondolkodás, hogy bizonyos változatlan formájú cselekedeteinkben, rítusainkban a kezdeti idő (*in illo tempore*) mitikus aktusait ismételjük, s ezáltal kortársaivá válunk a „szent idő” örök, mert mindig visszatérő jelenének.<sup>11</sup> A szerelmi házasság tehát misztérium – világteremtő rítus, beavatási rítus és közösségi, átmeneti rítus ötvözete: maga a titok, a szent.

A rituális gondolkodás ott rejlik a három shakespeare-i dráma mélyrétegében is – az istenséget megöljük, hogy újra feltámadhasson: Othello a halálon keresztül tér vissza a szerelmük őseredeti, ártatlan, tiszta állapotához (*in illo tempore*), pusztít, hogy (újra)teremthesse a szerelmi házasság misztériumát, szentségét, a hitvesi ágy az áldozati oltár, s az esküvői lepedő halotti lepel s oltárfedő egyben.<sup>12</sup> Romeo és Júlia önkéntes áldozata a sír „halálos ágyán” pusztulásukban őrzi meg szerelmük mitikus erejét; egyszerre, rituálisan ölik meg magukat, megőrizve a lényegét, nem hagyva, hogy napról napra, apránként pusztuljon el, tűnjön el a misz-

<sup>8</sup> BISHOP, *i.m.*, 112–113.

<sup>9</sup> Hans Holbein rézkarca egy Hans Sachs ponyvához. A reprodukció megtalálható például in WRIGHT, Thomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art With Illustrations from Various Sources*, az eredeti, 1865-ös mű 1976-os reprintjében (Hildesheim, New York, Georg Olms Verlag, 1976) 248. A kép rövid leírása: egy ligetben vagy mezőn a hatalmas, díszes gyűrű bal oldalán két jómódúan öltözött hölgy látható, az egyik a férfiakra mutat, a másik egy lépvesszőt tartva kezében (mely átnyúlik a gyűrűn) épp elfog egy bolondruhában lévő férfit. A gyűrű alján fekszik (eszméletlenül/holtan?) egy másik bolondfigura, míg a kép jobb oldalán nemes urak és bolondok várakoznak, rámutatva, illetve szemlélve a jelenetet, feleltük egy másik bolond kis szárnyaival repül a hölgyek felé.

<sup>10</sup> *die 'to experience a sexual orgasm'* PARTRIDGE, Eric, *Shakespeare's Bawdy*. London and New York, Routledge, 2002 (1947), 118.

<sup>11</sup> ELIADE, Mircea, *A szent és a profán*, Bp., Európa, 1996.

<sup>12</sup> Akár a tragédia katarzisaiként is felfogható Eliade megfogalmazása a beavatási halálról: „az ember »megöli« saját profán, történelmi, már elhasznált létét, hogy helyreállítson egy maku-látlan, nyitott, az Időtől nem szennyezett létet.” (ELIADE, Mircea, *Mítoszok, álmok, misztériumok*, Bp., Cartaphilus, 2006, 330.)

térium. Zuboly (vagy Tompor Miklós<sup>13</sup>) szexuális „feláldozása” Titánia vágyának oltárán ördögüzésként szolgálva engedi ki a „rossz”, a csupán testi vágyra szolgáló szellemet a szereplők kapcsolataiból.<sup>14</sup> Természetesen a rítushoz hozzátartozik annak „tagadva állítása”, a karnevál is – a *Szentivánéji álom*ban mindent áthatva, a *Romeo és Júlia*ban Mercutio és a Dajka személyében fókuszálva, az *Othello* pedig önmagában hordozza saját sötét bohózatát (lásd Thomas Rhymer híres-hírhedt kritikáját a tragédiáról: „véres bohózat”<sup>15</sup>) – kérdés marad, mit látunk a színpadon: rituális misztériumdrámát vagy hálósobai bohózatot féltékeny, rászédett férjjel és borzongató kéjgyilkossággal? Hogy ezeket a kérdéseket tágabb kontextusba helyezzük, a kettős- és hármas szárnyasoltárokat hívjuk segítségül. Nem forrásként, hanem gondolkodásbeli párhuzamként, archetipikus mintákat keresve szemlélünk együtt irodalmi, színházi és képzőművészetet. Fordított demisztifikációt végzünk, ahogy Eliade javasolja a beavatás jelentéseiről szólva a modern világban: „az irodalom, a festészet, a filmművészet látszólag profán világait és nyelveit kell »remisztifikálnunk«, meg kell találunk, mi bennük a »szent« – ez a szent persze hol öntudatlan, hol álcázva van, hol csökevényes formában jelentkezik. Deszakralizált világunkban mindamellett állandóan jelen van a »szent«, s főképp képzeletbeli univerzumainkban lép fel aktívan.”<sup>16</sup>

## 2. Az oldaltáblák: *Romeo és Júlia és a Szentivánéji álom diptichonja*

Tragédia és komédia, szent és profán, karnevál és komoly rítus, Ovidius mitikus Thisbéjének „szürke szeme” („Thisbe’s grey eye”<sup>17</sup>) Mercutio felsorolásában és Dudás előadásában, a mesteremberek darabja: „Pyramus és Thisbe igen siralmas komédiája” (Arany J., „The most lamentable comedy of Pyramus and Thisbe”<sup>18</sup>) és az 1599-es második quarto címlapján Shakespeare Mester által jegyzett „Romeo és Júlia kitűnő és szörnyű tragédiája” (THE MOST Excellent and Lamentable Tragedie, of Romeo and *Iuliet*), tündérek egy apró, fimoman csiszolt költői medallionban (Mab királynő-beszéd) és „hús-vér” (!), drámai valóságukban, amint emberi sorsokat és a természetet irányítják (míg saját szenvedélyük kontrollálá-

<sup>13</sup> Bottom=Zuboly, vö. SHAKESPEARE, William, *Szentivánéji álom*, ford. Arany János, Bp., Európa, 1985. Illetve Nick Bottom=Tompor Miklós, ford. Nádasdy Ádám, Bp., Ikon, 1995.

<sup>14</sup> Lásd GÉHER István, *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörképünk 37 darabban*, Bp., Cserépfalvi, 1990, 123-131.

<sup>15</sup> RYMER, Thomas, *A Short View of Tragedy*. 1693. Idézi például RIDLEY, M. R. in SHAKESPEARE, *Othello*. The Arden Shakespeare, Lvi.

<sup>16</sup> ELIADE, Mircea, *Az eredet bűvöletében. Vallástörténeti kutatás és módszertan 1912-től napjainkig*, Bp., Cartaphilus, 2002, 206-207.

<sup>17</sup> SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare, ed. by Brian GIBBONS, London and New York, Routledge, 1993 (1980).

<sup>18</sup> SHAKESPEARE, William, *A Midsummer Night’s Dream*. The Arden Shakespeare, ed. by Harold F. BROOKS, London and New York, Routledge, 1994 (1979).

sára képtelenek)... Mondhatjuk e két drámát egymásra reflektáló párdarabnak vagy tükördarabnak – olyannyira rokonok, hogy születésük sorrendje sem eldönthető a jelenleg birtokunkban lévő adatok alapján. Mi született előbb – az állítás vagy a tagadás (illetve tagadva állítás)? Lehet írápszichológiai érveket felhozni, de jobban megérthetjük párhuzamaikat, ha együtt szemléljük őket: egymást végtelenítve tükröző, egymással szembefordított tükröket, vagy középen összefogott, két panelből álló diptichont látva, melyek kinyitva egymásra felelnek, becsukva egy misztériumot őriznek.

A diptichon többjelentésű szó – maga a két táblából álló, középen összefogott, 'kettéhajtott' (<ógörög di+ptukhos, 'két'+ 'hajtott') tárgy már az ókori Rómában használatos volt, középen lágy viasszal töltve, melyre íróvesszővel írtak – bevásárlólistát, levelet, szerelmeslevelet, később a hivatalt viselők előmenetelekor ajándékozták oda, ekkor már portré és felirat díszítette, s nemesebb anyagból készítették (ébenfa, elefántcsont, ezüst). A korai kereszténység használatában jóval fontosabb szerepet töltött be: a 8. századig neveket őrzött, először adományozó-két, majd élők és holtak neveit olvasták fel róla, hogy a közösség imádkozhasson értük (*diptycha mortuorum*, *diptycha vivorum*), a 8. század után részben magán-áhitatra való tárgyként, részben oltárdíszítésként élt tovább a diptichon, kívül-belül festve, gazdagon díszítve, vallásos tartalommal, de kívül gyakran az adományozó és felesége arcképével.<sup>19</sup> A szent áhítat és a házasság jelensége gyakran összekapcsolódott.<sup>20</sup> A legtöbb diptichon a 14–15. században készült, s közülük kettőt érdemes alaposan szemügyre venni. Bartolo di Fredi 1383-ban készült *Angyali üdvözlését*<sup>21</sup> a budapesti Szépművészeti Múzeum őrzi, s benne a szent, angya-

<sup>19</sup> A diptichonokról lásd például *LoveToKnow 1911 Online Encyclopedia*. © 2003, 2004 LoveToKnow. <http://54.1911encyclopedia.org/DIPTYCH.htm>, 2007. április 2. október 19., illetve KLUCKERT, Ehrenfield, *Gótikus festészet. Táblakép, falfestmény, miniatúra*, in *Gótikus stílus. Építészet, szobrászat, festészet*, Bp., Vince Kiadó, 2000. (Több szerző, 1998-as német eredetiből, szerk. R. TOMAN, B. BEYER, B. BENGASSER, 386–486. A hármass- és többesoltárok alapzatát predellának nevezik.

<sup>20</sup> A reneszánszra jellemzően a hangsúly teljesen eltolódik a Pietro della Francesca diptichonjában, amely belül őrzi a házaspár portréját, s kívül allegorikus jelenetként a Diadalt mutatja be. Pietro della Francesca, *Federico da Montefeltro és felesége, Battista Sforza arcképei*, 1465–66, Panel, 47×33 cm (each), Galleria degli Uffizi, Firenze

<sup>21</sup> Tempera, fa, mindkét tábla: 69,5×31,5 cm. Ipolyi Arnold ajándéka, 1872. A reprodukció megtalálható például in TÁTRAI, Vilmos, *Festmények párbeszéde. Szabálytalan tárlatvezetés a Szépművészeti Múzeum Régi képtárában*, Bp., Szépművészeti Múzeum, é. n. 8. l. A diptichon rövid leírása: a bal oldali táblán Gábel arkangyal látható oldalnézetből, figurája dominál az arany alapon, az olajággal, a vörös kerubszárnyakkal, mozdulatlanságával „a megmásíthatatlan isteni törvény” hieratikus jellegét tükrözi (TÁTRAI, i.m., 71.); míg a jobb oldali táblán Mária egy boltív alatt ül, evilági környezetét hangsúlyozza a kép nagy részét betöltő épület, a bútor, a virágváza megjelenítése, valamint ölben a könyv. Finoman rimel egymásra, s így még inkább összeköti a két táblát és világot a növények kecses rajza: az olajág Gábel kezében, a rózsza és lilium a vázában Mária előtt.

li szféra a földre felel – a kettő együtt vezet el az isteni misztériumhoz, a szent és a profán (de szentté váló) földi világ alkotja az egészt.

Hasonló jelenség látható az úgynevezett Wilton-diptichonon, amely II. Richárdot ábrázolja (1345–1400 k.),<sup>22</sup> amint védőszentjei (Szent Edmund, Hitvalló/Szent Edward és Keresztelő Szent János) bemutatják őt Máriának és a kis Jézusnak. Habár a szent és a profán világ keveredik a bal oldali táblán, ott mégis a profán, míg a másik oldalin a kék különböző árnyalataiban pompázó szent dominál, és a kopárabb földi táj ellentétéként a mennyei kert virágai alkotják a háttérrel. A két táblát összeköti még egy motívum: II. Richárd nyakában a fehér szarvasbikát ábrázoló medál, mely ott látható a Szület körülvevő angyalok nyakában is; így hozva létre egy újabb kapcsolatot a földi és mennyei szféra között: Richárd hű alattvalója Máriának, ahogy az angyalok hűséges királyi alattvalóként is értelmezhetők.

Akárcsak a *Romeo és Júlia* és a *Szentivánéji álom*, a diptichon két táblája – habár külön entitás, egymást tükrözi, s együtt a misztériumot mutatja fel, mely nyilvános (olvasói) és közösségi (színházlátogatói) áhítatra, meditációra egyaránt alkalmat adhat. Már Jan Kott óta tudjuk, hogy Zuboly/Tompor misztérium részesévé válik, ezt tükrözik szavai felébredése után – a páli levelek karneváli travesztíjaként, a szexualitás érzékeket összemosó, szinesztéziás élményét tükrözve:

Egészen ritka álomban volt részem. Olyan... vízió volt, hogy annak a mikéntjét elme föl nem foghatja. Az ember szamarat csinálna magából, ha megpróbálná előadni. [...] Olyat még emberi szem nem hallott, fül nem látott, kéz nem ízlelt, nyelv nem gondolt, és szív el nem beszélhet, amilyet én álmodtam.”<sup>23</sup>

A beavatás nemcsak a színi babérokra vágyó takácsnak a jussa, akit be kell avatni a szexualitás és a művészet titkaiba, hogy majdan hősszerelmes Pyramusként meghalhasson a színpadon paródiájában is felmutatva a szerelem és a színház mágiját (hisz van, aki szánja őt). Felnőtté avatási rítusban részesül a többi fiatal is a *Szentivánéji álomban* – eredeti környezetükből kiszakadnak, a liminalitásban, a (szent) erdőben/káoszban elvesztik önmagukat, hogy aztán álmuk/szimbolikus haláluk

<sup>22</sup> Tempa, tölgyfa, 36,8×26,7 cm. National Gallery, London. A reprodukció megtalálható például in *Gótikus stílus* 394.l., illetve [www.wga.hu](http://www.wga.hu).

<sup>23</sup> IV. 2. Nádasdy Á. ford. Vö. KOTT, Jan, *The Bottom Translation. Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*, translated by Daniela Miedzyrzecka and Lillian Vallee, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1987. – „The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man’s hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was.” (Shakespeare, William, *A Midsummer Night’s Dream*, The Arden Shakespeare, edited and introduction by Harold F. BROOKS, London and New York, Routledge, 1994, (1979) IV.1. 209–212), vö. „The eye hath not seen, and the ear hath not heard, neyther have entered into the heart of man” those things God have prepared (*1st Letter to the Corinthians*, II.9. Bishop’s Bible, qt. in Arden 99)

után visszafogadhatják őket a közösségbe, mint felnőtt, teljes jogú tagokat<sup>24</sup> – bár a szerelem misztériumában nem ők, hanem Zuboly részesül. A vágy karneváli áldozataként megszenteltségtelenített vagy felszentelt Zuboly/Tompör a lagzik pajzán, sőt vaskos poénjai rokonaként vitetik el, s hozatik vissza, hogy az egymással kergetőző fiatalok felszabadított kollektív libidójából kiűzethessék a „rossz”. Az álom azonban több szörnnyel is terhes – hálósobai, zűrzaros vágyakat, álmokat élnek ki a szereplők, a házasságtörést maga a férj intézi el feleségének, félállattal közösül a tündér, s mindezt voyeurökként többen szemlélik. Orgia, mint minden szentivánéj, s komédia, mert a mélyében rejlő ősi rítus megoltalmazza a kiüresedett szexualitás, a pornográfia vádjától.

Romeó és Júlia önmagukat avatják be – egyszerre tapasztalják meg a három legnagyobb misztériumot: a szexualitás, a szent és a halál misztériumát<sup>25</sup> – és bár profán szentségnek tűnik, a szerelmi házasság sok titkot rejt. Júlia hálósobája (akárcsak Titánia „szent lugosa” [Arany J. ford.], „close and consecrated bower”) az események középpontjában áll – egyszerre nyilvános és intim szféra – az eredetiben használt „chamber” és „(bed)room” szavak egyaránt utalnak nyilvános és magán, nyílt és zárt térre,<sup>26</sup> mi több, az Erzsébet-korban a szüléseket a hálósobában gyakran népes nézősereg kísérte végig. Júlia szobájának közepén viszont az ágy szoba a szobában – egy intimmé tehető tér, mely csak az övé(k), akárcsak a sír, amelyben együtt fekszenek. Intim tér és beavatási kunyhó mindkettő – nászágy és halálos ágy. Ha felidézzük az Erzsébet-korban divatosnak számító ágyak és síremlékek zárt, mikrovilágszerű szerkezetét, még nyilvánvalóbbak a párhuzamok. Jellemző volt az Erzsébet-kori hálósobák bútorzatára a tölgyfából készült hatalmas ágy, „bedstead”, melynek díszesen faragott háttámlája, mennyezete és két oszlop zárta körbe a benne alvót (sokszor még függönnyel is hangsúlyozva e „mikrovilág” határait, mint pl. az ún. ware-i „nagy ágy” esetében).<sup>27</sup> A síremlékek közül

<sup>24</sup> Ez a formula teljesen megfelel a van Gennep által leírt hármastagolású beavatási rítusoknak.

<sup>25</sup> Lásd ELIADE, M. a serdülők beavatásáról: „főként egy új létmód: a felnőtt sajátos létmódjának vállalására kényszerítik, arra, amelyet a szent, a halál és a nemiség szinte egyidejű feltárulása határoz meg.” *Mítoszok, álmok és misztériumok*, Bp., Cartaphilus, 2006, 289.

<sup>26</sup> **bower** (Old English *būr* 'dwelling') *n* 1. 'a shady leafy shelter or recess, as in a wood or garden; arbour' 2. 'a lady's bedroom or apartments; boudoir'; – **chamber** (Old French/Latin *camera* 'room') *n* 1. 'a meeting hall, esp. used for a legislative or judicial assembly' 2. 'a reception room in an official residence, palace, etc.' 3. 'a room in a private house, esp. a bedroom' 4. 'an enclosed space, compartment, cavity'; **room** (OE *rūm*) both 'enclosed area' and 'unobstructed place'; **bedroom** 1. *n* 'a room used for sleeping' 2. *modifier* 'containing references to sex' (*Collins Concise Dictionary*, 4<sup>th</sup> ed. 1999).

<sup>27</sup> Vö. Vadászi a Tudor- és Erzsébet-kori Angliáról: „Még monumentálisabbá válik a kétszemélyes ágy: magas oszlopok támasztják alá mennyezetét, fő díszét azonban a drága textiliák képezik” in VADÁSZI, Erzsébet, *A bútor története*, Bp., Műszaki Könyvkiadó, 1987, 87. Az említett ágyak képei megtalálhatóak a következő internetes oldalakon: „Oak Elizabethan Bedstead”, [www.furniturestyles.net/european/english/elizabethan-beds-pictures.html](http://www.furniturestyles.net/european/english/elizabethan-beds-pictures.html), „The Great Bed of Ware” – „Elizabethan Beds and Bedroom furniture” [www.furniturestyles.net/european/english/elizabethan-beds.html](http://www.furniturestyles.net/european/english/elizabethan-beds.html)

érdemes felidézni I. Erzsébet Westminster Abbey-beli, majd Sir Francis Knollys család síremlékét – jól megfigyelhető a síremlékek és az ágyak „házszerűsége”, önálló kis világot alkot mindegyik a benne nyugvó(k)nak.<sup>28</sup> I. Erzsébet fekvő szoboralakját díszes fekete-arany mennyezeti felépítmény és oszlopok zárják körbe, a Knollys család síremlékén hasonló mennyezeti és oszlopos felépítmény veszi körbe a házaspár fekvő szobrai, e „kis világba” zárva őket, míg e „világ” külső határain (a tetején, ill. az előterében) jelennek meg a gyermekek szobrai és egyéb alakok.

A házasság különleges rituális bánásmódot igényel (nem véletlen, hogy még mai poszt-posztmodern társadalmunkban is élnek rituális tevékenységek vele kapcsolatban), hiszen egyszerre fontos a közösségnek és az egyénnek, egyéneknek. Beavató, felnőtté avatási rítus a házasulandóknak, emellett a közösség fennmaradását szolgálja egyrészt gyakorlati, pragmatikus szinten, másrészt a szent idő, világtelemző házasság megismétléseként spirituális síkon. Három szintje, a „felsőbb” (papi, hivatalos) áldás, a közösség, család megerősítő lakomája, pajzán rigmusai és a nászéjszaka intim kettőse közül mindre szükség van, hogy rituálisan érvényes lehessen – hát nem csoda, hogy Romeo és Júlia titkos házassága, melyet a család, a közösség nem szentesít (ráadásul egy igen rituálisan gondolkodó közösség<sup>29</sup>), önmagában hordozza veszélyét. Othello és Desdemona is az éj sötétjében esküsznek meg, az örömapa, rokonság nélkül, s a nászéjszaka elhálása többször is akadályokba ütközik (lásd később). A tragédia hősszerelmesei új rítust teremtenek – maguknak, magukból –, de amíg a közösség ezt nem szentesíti, nem érti, csak magukra maradhatnak. (Persze kérdés marad, hogy az élettelen aranszobrok mennyire tükrözik, hogy a veronaiak valóban felfogták a fiatalok pusztulásának miértjét.) Júlia és Romeo újjászületik szerelmük során – „Dobd el neved!”, mondja Júlia, s Romeo felel: „Mondj szeretődnek, s újra megkeresztelsz”, beavatási szimbolikus haláluk (nászéjszaka) valójában újjászületés. „Eh, mi a név?” – kérdi Júlia, „te önmagad vagy és nem Montague” (II.2.) – mégis, az identitás meghatározása hosszabb folyamat. Míg megtalálja lényének esszenciáját, Juliának fel kell vállalni a valódi halált (illetve annak lehetőségét), Romeónak pedig a gyilkosságot. (S ez a testi-lelki szerelem morbid halálerotikával is társul.) Hogyan lehet a kettőből egy, férfiból és nőből egy pár? Ezt a kérdést igazából majd az *Othello*

<sup>28</sup> I. Erzsébet síremlékéről a Westminster Abbey Henry VII Chapel-jében reprodukció látható a következő internetes oldalon: <http://www.westminster-abbey.org/visitor/plan-of-the-abbey/henry-7-chapel/30207>; Knollys síremlékének (Rotherfield Greys Church) képe megtalálható a következő helyen: [http://www.tudorplace.com.ar/images/Knollys,Francis\(Sir\)tomb.jpg](http://www.tudorplace.com.ar/images/Knollys,Francis(Sir)tomb.jpg) (2007. április 2. és október 19.)

<sup>29</sup> Vö. ősi viszály, ősi, megzavarhatatlan ünnep, maszkabál, Dajka: „Vasas Szent Péter napján” (Lammastide), Capulet: „Maholnap pünkösöd” in SHAKESPEARE, W. *Romeo és Júlia*, ford. Mézöly Dezső, in *Shakespeare összes művei. III.. Tragédiák*, Bp., Európa, 1988. Angol eredeti: SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*. The Arden Shakespeare, edited and introduction by Brian GIBBONS, London and New York, Routledge, 1993 (1980).



fogja megválaszolni, ahol kész egyéniségekként, teljes, kiforrott lényükben szeretnek egymásba Othello és Desdemona – ennek minden veszélyével s nagyszerűségével együtt.

### 3. A triptichon középső táblája: a misztérium felmutatása (Othello)

A hármassoltár a 14–16. században válik népszerűvé, főleg Németalföldön, német, francia, osztrák, cseh, lengyel és magyar viszonylatban fordulnak elő nagy számban.<sup>30</sup> Egyik szép példája a Hugo van der Goes által 1473 és 1475 között festett ún. Portinari-triptichon, amelynek középső része, a *Pásztorok imádása* a legismeretebb.<sup>31</sup> Goes műve szép példája a hármassoltárok szerkesztési elvének: a középső táblán, a leghangsúlyosabb helyen a misztikus tartalom, a misztérium látható, míg bal oldalon a megrendelő, Tommaso Portinari térdepel Szent Antal és Tamás, valamint fiai kíséretében, míg a jobb oldali táblán Maria Portinari látható Szent Margittal és Mária Magdalénával, mögötte lánya kisebb figurája. Külső tábláján, becsukva az oltárképet az *Angyali üdvözlés*et láthatjuk, monochrom festve, erős térbeli hatással (hátrafelé szűkülő boltívek alatt) szinte szoborként jelenik meg bal oldalon az angyali üdvözlés halló Mária és jobb oldalon Gábiel, a jelenet egyetlen díszé ruháik gazdag redőzete.

A szárnyassoltárok kiteljesedését jelenti a van Eyck testvérek által jegyzett, 12 táblából álló hatalmas genti szárnyassoltár, amely szinte az egész világot és történelmet felöleli, középső tábláján a *Bárány imádásával*, míg külső tábláján az Angyal polgári környezetben találja Máriát, s az adományozó, Jodocus Vijd és felesége ott imádkoznak a szentek szoborszerű figurája mellett.<sup>32</sup> A kinyitott oltár alsó öt táblája a szentek gyülekezetét és a földre leszálló mennyországot ábrázolja, megjelennek az Ótestamentum prófétái mellett az Újtestamentum fontos alakjai, a hitvallók, mártír szüzek, angyalok, szent szerzetesek és zarándokok, Krisztus Katonái és az Igaz Bírák, a középpontban pedig az oltáron áll a feláldozandó Bárány, kinek véréből fakad a mennyi kert. Az előtérben a kút látható mint az örök élet forrása. A fenti hét tábla közül a középsőn a Mindenható Istent látjuk, Mária, Keresztelő Szent János és zenélő-éneklő angyalok veszik körül négy táblán, míg legszélén balra és jobbra Ádám, illetve Éva szoborszerű alakja jelenik meg.

<sup>30</sup> *Művészeti lexikon IV.*, főszerk. ZÁDOR Anna, GENTHON István, Bp., Akadémiai Kiadó, 1968. *A művészet története. Gótika*, Bp., Magyar Könyvklub, 2000 (több szerző, spanyol eredeti kiadás, ford. Vajdics Anikó). *Gótikus stílus. Építészet, szobrászat, festészet*, Bp., Vince Kiadó, 2000 (több szerző, 1998-as német eredetiből, szerk. Rolf TOMAN, B. BEYER, B. BENGASSER).

<sup>31</sup> 1476–79. Olaj, fa, 253×586. Galleria degli Uffizi, Firenze. A reprodukció megtalálható pl. *Gótikus stílus*. 419., illetve a [www.wga.hu](http://www.wga.hu) internetes oldalon.

<sup>32</sup> 1432. Olaj, fa, 350×461 cm, Szent Bavo Székesegyház, Gent. Reprodukciója megtalálható például *Gótikus stílus*. 406., 408–409, illetve [www.wga.hu](http://www.wga.hu).

Az egyszerűbb kettősoltároknál jóval bonyolultabb megjelenítésekről van szó – a középső táblán ismét az isteni misztériumot láthatjuk (más hármassoltárok esetében, többek között Roger van Weyden, Hans Memling, Robert Campin, Nicholas Froment triptichonjaiban is mindig a „szent” van középen – nativitás, Madonna, égő csipkebokor, Jézus). A *Szentivánéji álom* és a *Romeo és Júlia* diptichonja hasonlóan egészül ki a középső táblával, az *Othellóval*, mely magába olvasztja önnön travesztiját (lásd korábban), és ahol a nászágy és a halálos ágy nem metaforikusan egyesül, mint Júlia történetében, hanem valósággal egy, ahol a szerelmi házasság misztériuma *consummatum est*, a tragédia vége halál, de újjáteremtő aktus is egyben. „A házastársak egyesülése olyan rítus, amely a kozmosz ritmusát felvéve válik érvényessé”, írja Eliade.<sup>33</sup> Othello és Desdemona a mindenség példáját követi, céljuk a teljesség helyreállítása – még ha ehhez a halálon át is vezet az út.

Az *Othello* szinte megszállottan halmozza a közösülés képeit – persze legtöbbször Jagó szemszögéből, azaz profán, pornográf képzetekben: „egy vén fekete bak/ Erőszakolja fehér gödölyéd”,<sup>34</sup> „leányod most szűri össze a levet a mórral” (az eredeti itt szókimondóbb: „making the beast with two backs”), „azt akarod, hogy egy berber csődör hágja meg a lányod?”, „egy parázna mór vad karjaiba fut” (I.1.), „Tán végignéznéd ellenőri gonddal,/Míg meghágják?”, „Ha oly buják volnának mint a kecskék, /Oly forrók, mint a majmok, s tüzesek, /Akár a bagzó farkas” (III.3.). Othello ezzel szemben szimbólumokban, jelképpé váló állati utalásokban beszél a szexualitásról – de ez mint szimbólum, *per definitionem* többértelmű:

De ott, ahol a szívem őrizem,  
Ott, ahol eldől életem-halálom,  
A kútfő, melyből életem patakzik  
Vagy elapad – ha onnan elűznek!...  
Vagy posványt tudni ott, nyüzsögve párzó  
Rühös varangyokat... (IV.2.).

A varangy a középkori keresztény ikonográfia szerint a bujaság jelképe (lásd például Bosch *Szénásszekér-triptichonjának* jobb oldali, a Pokolt ábrázoló tábláján a fekvő meztelen nőalak ölet fedí a varangy<sup>35</sup>), de ősi, archaikusabb jelképiségé-

<sup>33</sup> ELAIDE, Mircea, *Az örök visszatérés mítosza avagy a mindenség és a történelem*, Bp., Európa, 1993, 46–47.

<sup>34</sup> SHAKESPEARE, W. *Othello*, in *Othello, a velencei mór. Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Bp., Európa, 1988, Kardos László ford.

<sup>35</sup> Hieronymos Bosch: Szénásszekér-triptychon. Olaj, fa, 147×232 cm. Monasterio de San Lorenzo, El Escorial. A reprodukció megtekinthető például in Walter BOSING, *Hieronymus Bosch 1450 k.–1516. Menny és pokol között*, Köln, Taschen Verlag, 1993, 46, 48–49, valamint [www.wga.hu](http://www.wga.hu). Bosch alkotásai sokszor a hagyománynak ellentmondóan jelenítenek meg jól ismert történeteket, triptichonjai is ezt példázzák – például sokszor nem a misztikus, hanem a nagyon is világi tartalom van a középső táblán, vagy hiperrealista, groteszk környezetrajz ellenpontozza a misztikus tartalmat.

ben a termékenység és az újjászületés állata (vö. a béka-kút mesék), amely felidéz többek között a szülő vagy párosodó nő alakját: változik, akár a Hold, akár a nő, s a vízhez<sup>36</sup>, mocsárhoz való kötöttsége nemcsak a születés, hanem a halál szimbóluma is.<sup>37</sup>

Othello nem konkrét képekben, hanem a kozmoszban gondolkodik – erős rituális érzéssel. Ha rákényszerül arra, hogy ő legyen Jágó fekete bakja, a Sátán, aki fekete misén megerőszkolja a fehér gödölyét, akkor a tagadás tagadásaként teremteni fog – feláldozza Desdemonát és magát, hogy megváltsa mindkettejüket. Heroikus, hiszen ő a „vitéz Othello”, Velence hőse és reménysége, mégis fel kell nőnie – ölt már, de nem ölelt még. Így ő sem menekülhet meg a beavatás kínjaitól, a szerelem misztériumába való beavatás pedig fájdalmas, összetöri a szívét, de meg kell bizonyosodnia, tudnia, látnia kell a hithez. Hogy mit? Mi is az „ocular proof”? Lelki szemeinkkel Othellóval együtt voyeurként beleshetünk a Jágó által berendezett fiktív buja hálókba<sup>38</sup>, de a lényeg láthatatlan marad – szereti-e Desdemona Othellót? Lehet róla beszélni, elmesélni másoknak a történetet, ahogy Othello kéri Lodovicótól: „Ha ezt a rémséget levélbe írod, / Ne szépíts, ámde be se feketíts: / Olyannak fess, ki szertelen szeret, / S nem okosan;” (V.2.), nevén nevezni mégsem lehet a lényegét, ami, akár egy metafora, két jelenség egyesülésében születik meg: csók és halál kettőssében.

„Ízekre szagatom” (III.3.), „Darabokra vágom” (IV.1.) – mondja Othello, s bár világrengető indulat érzése mondatja ezt vele, felidéződik az istenölő hívő képe is, az őrzöngő menádoké, kik széttépik Dionüszoszt. Othello számára Desdemona szerelme a világ, a rend megteremtése („És ha /nem szeretlek, a káosz viszsztatér” III.3.), kettejük házassága, melyet sötétben, tanúk nélkül, elkésett és megzavart esküvői ünnepléssel kötöttek, mégis valódi rítus kettejüknek – *hieros gamos*, szent nász, melyet a halál szentesít. Ha még egy pillantást vetünk van Eyck oltárképének középső táblájára, a *Bárány imádására*, együtt láthatjuk az isteni misztérium, az áldozat és az örök forrás, a kút jelképét – egy profán szentség isteni attribútumait, s ha jól megnézzük, még egy mórt is találunk a hívők között...

<sup>36</sup> Vö. Othello Desdemonáról: „Hűtlen volt, mint a víz.” (V.2.)

<sup>37</sup> *Jelképtár*, szerk. HOPPÁL M., JANKOVICS M., NAGY A., SZEMADÁM Gy., Bp., Helikon, 1994.

<sup>38</sup> Szerencsére a magyar nyelvben a „háló” egyaránt jelenthet hálósobát és pókhálót, s az *Othello* háló-szimbolikája (keszkenő, „there’s magic in the web of it”) részben Jágó taktikájára (mint a pókháló – vékony fonalak között a – nyelvi – hiány, amelybe Othello mint csapdába esik bele, és kitölti saját képzeletével), részben rituálisan Desdemonára utal. A fonás szimbolikus aktus – fonásra tanítják az újonc lányokat az elszigeteltség időszakában; az Idő, a sors, a Hold fonása veszedelmes –, meghatározott időben, helyen történhet csak meg, éjszakai, női munka. „Egyszóval a női beavatások, a fonás és a szexualitás titkos kapcsolatban állnak egymással.” ELIADE, *Mítoszok*, 312–313.

KISS ATTILA ATILLA

Jago, a velencei kalmár

Színházi liminalitás, mediterrán egzotikum  
és az *Othello* szemiotikája

Az angol protomodern dráma jellegzetes eljárása, hogy a korabeli társadalmi viszonyokat modelláló darabok helyszínéül távoli, egzotikus vidéket választanak, és így, a felismerhető aktuális valóságot mintegy „kihelyezve”, kikerülhetik a cenzúra szigorát. Shakespeare-nél és kortársainál az egyik leggyakoribb távoli helyszín a szinte külön ikonográfiával rendelkező mediterráneum. Amikor a mediterrán világ megjelenítéseit vizsgáljuk a kora modern drámában, különösen Shakespeare darabjaiban, nem elégedhetünk meg a machiavellista itáliai gazember, illetve a kereskedő állandóan visszatérő kliséivel, vagy az Ottomán Birodalomtól Európát védelmező határmezsgye és az egzotikus kereskedővárosok bevett képeivel. Számításba kell vennünk egy olyan elemet is, amely minden bizonnyal hozzákapcsolódott a kora modern tudatokban ezekhez a mediterrán képekhez, és ez az elem a versengés által szított szenvedélyes irigység érzülete.

Egészen a tizenhatodik század közepéig Cádiz, Sevilla, Velence, Nápoly, Firenze és a hasonló kereskedővárosok minden olyanban vezettek, aminek megteremtéséről London még csak álmodott.<sup>1</sup> Azok a még távolabbi mediterrán városállamok, melyeket Shakespeare egzotikus helyszíneként néhány drámája számára kiválaszt, a tizenhatodik századra már túl is jutnak legvirágzóbb korszakukon. Ilyen például az Illíria partjainál fekvő Ragusa (a mai Dubrovnik), mely a magyar korona fennhatósága alatt élte fénykorát, az 1358-as zárai béke után szakadva el Velencétől. Hajósai egészen Peruig jutottak, kereskedői olyan luxuscikkeket importáltak a városállam megerősített falai között meghúzódó palotákba, amilyenekről a nyugat európaiak még csak nem is álmodtak, és az arisztokrácia egzotikus kertjei botanikai ritkaságoktól illatoztak. A keleti mediterráneum mindenekelőtt a kereskedelmet, a nemzetközi fuvarozást és az árucikkek kockázatos, de pezsgő cseréjét jelentette a kora modern korban. Nem csupán az európai civilizáció egyik bölcsője volt ez a régió, hanem az ezerévszázados évek végéig a legkiterjedtebb és legfejlettebb kereskedelmi rendszer is. Ennek a mediterrán világnak a képébe látjuk projektálva a kora modern Anglia minden izgatottságát, elragadtatottságát, megvetését, irigy-

---

<sup>1</sup> A korabeli Európa átrendeződéséhez lásd Fernand BRAUDEL, *Anyagi kultúra, gazdaság és kapitalizmus XV–XVIII. század. A mindennapi élet struktúrái*, Bp., Gondolat, 1985; Jean DE-LUMEAU, *Reneszánsz*, Bp., Osiris, 1997.

ségét. Azok a mediterrán városok korruptak, gondolták Shakespeare kortársai, áru-  
lás és gaztett tenyészik azokon a kereskedő szigeteken, mindez azonban abból  
fakad, hogy ott tanyázik a gazdagság is. Ebből a szempontból Shakespeare úgy-  
nevezett „sziget darabjai” sokkal inkább ebből az adriai vagy mediterrán elvárá-  
szoltságból táplálkoznak, mint az Újvilággal kapcsolatos izgatottságból.

Nem érhet bennünket tehát meglepetésként, ha azt tapasztaljuk, hogy a keres-  
kedelmi közvetítésnek, a bevételek és kiadások arányosságának, a kockázatelem-  
zésnek a fogalmai hatják át az angol reneszánsz dráma által ábrázolt mediterrán  
helyszíneket. Azt is rögtön észre kell ugyanakkor vennünk, hogy a cserével, a kap-  
csolatteremtéssel, az együttműködéssel és a likviditással kapcsolatos ilyesfajta fo-  
galmak olyan jellemvonások, kulturális markerek, amelyek általában véve a kora  
modern színházi intézmény természetére és működési logikájára is vonatkoztat-  
hatóak. Margareta de Grazia például egyszerre írja le az identitások és az árucikkek  
fluiditásának piaci helyszínéként a kora modernként értelmezett reneszánsz színhá-  
zát, hiszen itt a színészek szereplőkké, a megfizetett belépődíj pedig látványos  
szórakozássá alakult át.<sup>2</sup> A liminalitás fogalma lesz segítségünkre abban, hogy pon-  
tosabban érzékeljük az analógiákat a tenger és a színház természete között. Két  
elgondolást szeretnék ennek érdekében összekapcsolni: egyfelől a kereskedelmi  
központok topográfiai és kulturális liminalitását, másfelől pedig a színház és a  
színházi élmény liminalitását. Mindebből természetszerűleg fakad, hogy a tenger  
olyan, határon álló vagy „határeset” személyiségei, mint amilyen például Othello,  
sűrített formában fognak leképezni szinte mindent, amivel a kora modern színház  
kísérletezett. Othello áll a középpontjában az itt következő vizsgálatnak, amely-  
ben arra vállalkozom, hogy annak a liminalitásnak és kereskedői diszkurzusnak  
az ikonográfiáját elemezzem, amely meghatározza az *Othello* univerzumát, és jel-  
legzetesen mediterrán darabbá teszi. Azt is be kell ugyanakkor látnunk rögtön az  
értelmezés elején, hogy Othello mint az egyik leginkább elemzett és vitatott shakespeare-i alak, és mint a színházi működés emblémája, különleges kihívást jelent az  
értelmező számára. A kihívás szemléltetéséül egy korai szemiotikai élményemet  
kívánom felidézni.

A színházi szimbolika és a kulturális különbségek szemiotikájának területén  
az egyik korai leckét akkor kaptam, mikor a szegedi egyetem angol tanszékére  
meghívtam egy kínai színházi szakembert, hogy előadást tartson azokról a nehé-  
ségekről, melyeket a keleti színpadon Shakespeare drámáinak adaptációja okoz.  
„Világos, hogy Othello a tenger embere, és ez támaszthat bizonyos problémákat

---

<sup>2</sup> „The London theater, then, emerges as a locus of double convertibility: where actors change into characters (who often change into other characters) and where money converts into spectacle. The theater thus seems the perfect site for observing the Renaissance as Early Modern: the fluidity of both identities and commodities.” Margreta DE GRAZIA, *The Ideology of Superfluous Things: King Lear as Period Piece*, in Margreta de GRAZIA–Maureen QUILLIGAN–Peter STALLYBRASS (eds) *Subject and Object in Renaissance Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 17–42, 19.

a kínai rendező számára” – mondta barátom, a Shanghai Opera munkatársa, és a következőképpen folytatta. „Az igazi probléma ugyanakkor a szimbolikus kódok horizontjainak találkozásából fakad. Othello közismert és elismert tábornok, ezt a kínai színpadon a vörös színnel kell jelezni. Ugyanakkor fekete is, a fekete szín ellenben határozottan a gonoszúságot és az ártó szellemeket jelöli a kínai szimbolikában. Tovább bonyolítja a dolgot, hogy amennyiben megkockáztatjuk mindkét szín alkalmazását, tehát a fekete és a vörös markert is megjelenítjük Othellón, egyértelműen és minden kétséget kizáróan csakis egy eunuchot kaphatunk.”

Kínai kollégám mindkét észrevételét szeretném továbbvinni, a következőkben abból indulva ki, hogy Othello a tengerek embere, összekapcsolva ezt azzal a tézissel, hogy egy színház reprezentációs logikája mindig meghatározza a színpadi ábrázolások jelentésteremtő lehetőségeit, hiszen ez a logika a közönség dekódoló alapállásaitól és szimbolikus elváráshorizontjától függ. Ez a szemiotikai tulajdonság mindenféle színházban közös, és a protomodern emblematikus színházra ugyanúgy vonatkoztatható, mint a kínai színpadra vagy a posztkommunista kelet-közép-európai magyar kísérleti színházra. A tenger és a színház gondolata között lévő kapcsolatra koncentrálván Othellót olyan karakterként értelmezem, mint amely a színház tengerszerűségének jellegzetesen shakespeare-i tematizálását nyújtja.

A dolog annyira magától értetődőnek tűnik, hogy hajlamosak lehetünk elfeledkezni róla, de mindenképpen figyelembe kell vennünk, hogy az angolok mint szigetországban élő nép számára a partvonalak, belső utak, szigetek és egymással láncolatot képző kikötők labirintusát alkotó mediterrán térség már topográfiai természetéből fakadóan is maga volt a távoli, egzotikus, kulturális Máság. Angliát tenger veszi körül; a mediterrán terület tulajdonképpen egy hatalmas tengeri kereskedelmi térség, amelyet szárazföld vesz körül. Ezt sugallja a mediterrán szó etimológiája is, ami eredetileg a földek között lévő helyet jelentett, de utal konnotációjában a földrészek, területek között lévő összeköttetésre is, és ez különösen megmutatkozik a magyar „Földközi-tenger” elnevezésben is. A mediterrán térséget mindig ez a közvetítés jellemezte: már a kora modern földrajzi munkákban és útleírásokban úgy jelenítik meg, mint a Nyugat és az egzotikus, gazdag, de másságában fenyegető Kelet között kapcsolatot teremtő hidat. Ideális esetben katalizátorként működik a különféle kultúrák és birodalmak között. Kevésbé idealizált megközelítésben olyan pajzs, amely védelmezi a keresztény világ értékeit a civilizálatlan Kelet barbár hordái ellen.<sup>3</sup>

Ez a speciális közvetítői szerep és kulturális köztesség kétszeresen is jellemzi azokat az olasz városokat, kelet-mediterrán partvidékeket és szigeteket, amelyek oly sokszor megjelennek az angol reneszánsz drámában. Egyfelől két különféle világ között egyfajta csatornaként helyezkednek el ezek a területek, kulturális,

<sup>3</sup> A Kelet és Nyugat között kialakuló kapcsolatok és feszültségek, valamint a kulturális hatások és identitástípusok újabb olvasatához egyebek között lásd: Lisa JARDIN–Jerry BROTON, *Global Interests: Renaissance Art between East and West*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2005.

intellektuális és kereskedelmi értelemben összekötve a két civilizációt. Ugyanakkor egyben érték kategóriák közé ékelődött területek is, egyszerre testesítve meg a varázssost, az egzotikust, a csodást és az idegent, a korrump vetélytársat, az ellenséges betolakodót.<sup>4</sup> Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a mediterrán térség a színháznak a természetét jeleníti meg, és a kora modern színház liminális, köztes társadalmi pozíciójának metaforájaként is működik. Ez a protomodern színház a társadalom úgynevezett interaktív határmezsgyéin helyezkedett el, és közben szüntelenül a bizonytalan, heterogén, köztes emberi identitások jelenségével kísérletezett. Az identitás laboratóriumaként működő kora modern dráma újból és újból tematizálja azt az ismeretelméleti problémaként felfogott feszültséget, amely az eredeti identitás és a felvett szerep, az őszinteség és a társadalmi játszmaként működő énfomalás között húzódik, és ezt a feszültséget a korszak tágabb epiztemológiai bizonytalanságainak általános metaforájaként alkalmazza.

Amikor a protomodern színház a mediterrán térséget az utazás, közvetítés, átmenet és katalizáció képzetével együtt sorozatosan színpadra állítja, akkor egyben azonnal önreflexívvé is válik, és olyan témára tesz szert, amelyet arra használ, hogy saját társadalmi katalitikus szerepét is megjelenítse. A közönség kultúrsemiotikailag meghatározott elváráshorizontjából szemlélve Othello alakja magába sűríti a fenti tulajdonságok mindegyikét, és különleges keveredését adja azoknak a komplexitásoknak, melyeket a mediterrán térségben, a színházban, valamint a szerepjátszás és az identitás, a külső jel és a belső jelentés között fedezünk fel.<sup>5</sup> Nem kívánok a jelenlegi elemzésben elmerülni azokban a kritikai közhelyekben, melyek a tragédiában tematizált binaritásokkal, a felszín és a mélység, a látszat és a valóság közti ellentéttel kapcsolatosak, de szeretném úgy megközelíteni Othello alakját, mint amely megjeleníti azokat a liminalitással kapcsolatos képzeteket, amelyek

<sup>4</sup> Alexander Leggatt véleménye szerint az olyan darabok, mint például a *Szentivánéji álom* vagy az *Athéni Timon*, azt a falat tematizálják, amely elválasztja egymástól a várost és a vadont, a civilizációt és a barbár hordákat. Erről a falról sorozatosan kiderül, hogy átjárható, porózus, és így kapcsolatot teremt a két világ között. Az ilyesfajta porózusság ugyanakkor veszélyes is lehet, és meglátásom szerint Othello ilyesfajta veszélyt testesít meg Velencében. Vö. Alexander LEGGATT, *The Disappearing Wall: A Midsummer Night's Dream and Timon of Athens*, in Tom CLAYTON–Susan BROCK, Vicente FORÉS (eds) *Shakespeare and the Mediterranean. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress*, Valencia, 2001. Newark, University of Delaware Press, 2003, 194–205.

<sup>5</sup> Jonathan Bate elemzésében kimutatja, hogy a közönség tagjai jól fel voltak készülve, hogy a mór alakját az angol reneszánsz színpadon előre meghatározott kódrendszer szerint értelmezzék: „The Jew of Malta fulfills the expectations set up by its title. [...] An audience member going along to a new play called The Moor of Venice would therefore have had a similar expectation.” (291). Bate Velencét a globális kapitalizmushoz hasonlítja: „Shakespeare's Venice [...] will serve as a paradigm of global capitalism.” (305) Vö. Jonathan BATE *Shakespeare's Islands*, in CLAYTON–BROCK–FORÉS, *Shakespeare and the Mediterranean*, 289–305.

kapcsolatot teremtenek a protomodern dráma és a mediterráneum, általában véve a színházi jelenség és a tenger között.<sup>6</sup>

A liminalitás Helmuth Plessner szerint maga a *conditio humana*,<sup>7</sup> és ezt az elképzelést többen is alkalmazták már a színház megértésében, hiszen a színház is magát az átmenetiséget tematizálja az emberi állapot meghatározó jegyeként. Mint erről szó volt, a színház, amely rendszerint a társadalom interaktív határmezsgyéin helyezkedik el, az ismeretelméletileg bizonytalan, instabil periódusokban egyszerre működik a heterogén emberi szubjektivitás megképződésének laboratóriumaként, és a társadalom identitását a Másikkal szemben megképző folyamatok laboratóriumaként. A kora modern korban a színház a liminalitás különféle formáinak és szituációinak anatomizálását végzi, és ezek a formák gyakran szélsőségesek: az emberek, az állapotok, az államok, az országok, birodalmak között lehetséges átjárásokat boncolgatják a színházi reprezentációk. Ennek a liminalitásnak a tematikus metaforái a tengerek és a tengeri emberek, amelyek felkeltik vagy kielégítik a kora modern színházi néző kíváncsiságát. A jelen értelmezésben a szemiográfia módszereivel igyekszem feltérképezni Othello liminális alakját, mint olyan átmeneti alakot, aki a fekete és a fehér, a keresztény és a pogány, a megfélemezett és a veszélyes, a civilizált és a barbár között helyezkedik el, és aki egyben a földrészeket és birodalmakat összekötő tenger figurája is. Othello így válik a kulturális Másik, a köztes, az átmeneti sűrített megjelenítésévé.<sup>8</sup>

A fent említett protomodern darabokat domináló kiterjedt kereskedelmi diszkurzus fényében igen meglepő, hogy Shakespeare maga csapnivaló kereskedőnek bizonyul az *Othello* elején. Úgy tűnik, az az elhatározás vezeti, hogy eladjon a kora modern közönségnek egy szinte eladhatatlan portékát. Nem szükséges a Mór szimbolikusan determinált ikonográfiájáról szóló könyvtárnyi szakirodalmat idéznem ahhoz, hogy lássuk, Othello fekete figuráját a korabeli angol reneszánsz közönség ugyanolyan determinált módon dekódolta, mint amennyire meghatározott a kínai színház kódrendszere, ahol az óvatlan meghívott rendező könnyen kasztrálttá változtathatja a hős Othellót.<sup>9</sup> Shakespeare olyan karakterrel áll elő,

<sup>6</sup> Bate a szigetek és a Shakespeare-drámák között lévő analógiákra is felfigyel: „[Shakespeare] was interested in islands because they constitute a special enclosed space within the larger environment of politics, perhaps a little like the enclosed space of the theater within the larger environment of the city.” (290) Amennyiben a színházat szigetnek tekintjük, akkor ez a sziget egyben kapcsolatot is teremt földrészek, birodalmak, nemzetek, kereskedelmi, intellektuális és politikai cserefolyamatok között.

<sup>7</sup> Helmuth PLESSNER, *Gesammelte Schriften* 8. *Conditio humana*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.

<sup>8</sup> Megjegyezhetjük, hogy a darabban természetesen Jago és Desdemona is egyfajta Másikként, a rendszer potenciális veszélyforrásoként szerepel, itt azonban Othello meghatározó jegyeire koncentrálok.

<sup>9</sup> A fekete szín és a fekete bőrű karakterek színpadi ikonográfiájához lásd például: Anthony Gerard BARTHELEMY, *Black Face Malignd Race. The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Southerne*, Baton Rouge–London, Louisiana State University Press, 1987).



akit a közönség nem fog megvenni, hiszen szöges ellentétben áll mindazzal, ami-  
re elváráshorizontjuk alapján támaszkodhatnak. Shakespeare minden bizonnyal  
tudta, hogy a becsületes fekete, a heroikus etiópai, a szorgalmas és odaadóan ke-  
resztény mór nem lesz könnyen kelendő árucikk a londoni színpadon a tizenha-  
todik és a tizenhetedik század fordulóján. Mégis elkísérletezik a paradoxonnal,  
ugyanis, mint látni fogjuk, igazi montaigne-i leckét ad nekünk a társadalmi és a  
színházi identitások piacán, ahol Othello fantasztikus és többértelmű, kétséges  
árucikként jelenik meg

A szubjektivitás és a test fantasztikussá tétele gyakori megjelenítési eljárás  
Shakespeare drámaiban, és megítélésem szerint Othello karaktere feltétlenül ebbe  
a kategóriába esik. Ahogy a fantasztikumról szóló korábbi elméleti fejtegetésben  
rámutattam, a legújabb posztstrukturalista elméletek a fantasztikum hibriditására,<sup>10</sup>  
műfaji kategóriákat áthágó kevertségére koncentrálnak, és felhívják a figyelmet  
arra, hogy a fantasztikum reprezentációs technikái sokat elárulnak az adott kultú-  
ra kereteiről, határvonalairól. A fantasztikumnak ez a heterogenitása különösen  
nyilvánvaló Othello fantasztikus alakjában. A Mór úgy jelenik meg előttünk, mint  
a velencei társadalom potenciálisan szubverzív eleme, és mint a megtestesülése  
mindazoknak a veszélyeknek és fenyegetéseknek, amelyekkel Angliának szembe  
kellett néznie a gyarmatosítás és a világméretű kereskedelem fellendülésének korá-  
ban. Ezt a szubverzív elemet ugyanakkor beolvasztja a darab univerzuma, és a kö-  
zönség aktuális valóságára nem válik közvetlenül fenyegetővé vagy félelmetessé.  
Ha csak magát a karaktert nézzük, a fekete bőrű, abjekt idegen fantasztikus alak-  
jának hibriditása és liminalitása már magában is kitűnő példa a kora modern színház  
reprezentációs erejére.

Arnold van Genneptől Victor Turner és Helmuth Plessneren át Erika Fisher-  
Lichtéig az elméletalkotók a köztesség, a határátlépés állapotaként írták le a limi-  
nalitást, olyan beavatási rítusként és képességként, amely elengedhetetlen feltétele  
az emberi állapotnak, az emberi önreflexivitás kialakulásának.<sup>11</sup> Mivel az identitás-

---

Géher István így ír az összetett jelenséggént színpadra lépő Othellóról: „Shakespeare Othelloja  
úgy sötét bőrű, ahogy érett korú, legendás híró, nemes jellemű. Külső és belső adottságai el-  
választhatatlanok tőle, együtt alkotják egyéniségét. Ő a Mór. Haladó szellemű modernségünk  
próbája, hogy képzeletben meg tudunk-e állapodni ott, ahol Othello élénk lép: a középkor  
és az újkor határán.” GÉHER István, *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépünk 37 darabban*, Bp.,  
Cserépfalvi, Szépirodalmi, 1991, 209.

<sup>10</sup> Luce ARMITT, *Theorising the Fantastic*, London, Arnold, 1996, 7.

<sup>11</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *History of European Drama and Theatre*, London and New York,  
Routledge, 2002; Arnold van GENNEP, *The Rites of Passage*, Chicago, University of Chicago  
Press, 1961; Victor TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York,  
Aldine Transaction, 1995; Helmuth PLESSNER, *Gesammelte Schriften 8. Conditio humana*,  
Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003. Magyarul: Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs,  
Jelenkor, 2001, „Színház és identitás. A színház mint a 'határátlépés' tere?” 7–18; Victor  
TURNER, *A rituális folyamat*, Budapest, Osiris, 2002, „Liminalitás és communitas.” 107–144.

kategóriák, szerepek és szubjektívasságminták áthágása vagy megsértése a színházi működésnek is alapvető eleme, Erika Fisher-Lichte nem véletlenül állítja, hogy Plessner az ember antropológiai állapotát színházi alaphelyzetként írja le. A színház a *conditio humana* szimbolizálása és tematizálása, ugyanis a színházban minden az identitásváltozás és az átmenet körül forog. Mindezek alapján azt állítom, hogy a kulturális képzeletvilág árutőzsdéjeként, a fantasztikus szórakozási módok és identitásminták piacaként működő kora modern színház hasonlatos volt magához a tengerhez, amely a kultúrák, földrészek, identitások és izgalmi energiák között összeköttetést biztosító, bonyolult rendszert alkotott. A szigetek és partvidékek, egymással ellentétes kontinensek és birodalmak között lévő átjárás és közvetítés párhuzamot mutat az identitások és szerepek között történő színházi mozgásokkal, amelyekben az adott kultúra saját arculatát látja megjelenítve és problematizálva a színházi határátlépések tükrében.

A kulturálisan Másik színházi reprezentációi talán éppen ikonográfiájukon keresztül működnek a legnagyobb hatással mint olyan ágensek, melyek ezeket az átmeneteket és liminalitásokat tematizálják. Othello esete azért olyan különleges, mert ő a beolvasztott Másik kategóriájába tartozik, akit asszimilált a rendszer, de mégis a társadalom szerkezetében lappangó folytonos veszélyforrás, potenciális fenyegetés marad. A velencei társadalomban Othello a kultúra kollektív tudatának sötét, elfojtott gyarmatának emblémájaként van jelen, olyan dimenziót képvisel, mint amelyet a tudattalan a szubjektum szerkezetében. Alakja különféle átmeneteket képvisel és sűrít magába, és így mindenképpen alkalmazható rá Julia Kristeva korábban is idézett abjekció-meghatározása: „Az abjekció mindenekelőtt ambiguitás.”<sup>12</sup> A legkevesebb, amit Othello kapcsán elmondhatunk, hogy többértelmű, megragadhatatlan, bizonytalan.

Ez a többértelműség abból a feszültségből fakad, amely a nem keresztény, másfajta, veszélyes és barbár Mór rendkívül erősen determinált negatív ikonográfiája, és darab elején Othellónak tulajdonított pozitív morális-kulturális értékek között feszül.<sup>13</sup> Megtudjuk, hogy Velence hűséges szolgájaként Othellót magába fogadja és sajátjaként kezeli a helyi társadalom, ugyanakkor azonnal szembesülünk mindazokkal a negatív meghatározó jegyekkel is, melyeket szinte automatikusan rendeltek hozzá a mór alakjához a kora modern Anglia szimbolikus kódrendszerében.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> „Abjection is, above all, ambiguity.” Julia KRISTEVA, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982, 17.

<sup>13</sup> Stephen Orgel szerint az olyan karakterek, mint például Shylock, az eredendően bennünk lévő ambiguitást hozzák mozgásba: „Shylock touches upon profoundly ambivalent attitudes in all of us.” Úgy vélem, ugyanilyen ambivalencia jellemzi a közönségnek Othellóval kapcsolatos első reakcióit. Vö. Stephen ORGEL „*Shylock's Tribe*” in CLAYTON– BROCK– FORÉS (eds), *Shakespeare and the Mediterranean*, 38–53, 53.

<sup>14</sup> Michael Neill kifejezésével élve Othello egy anomália, és sokkal inkább tartozik a háborúk dúlta mediterrán területekhez, mint az újonnan felfedezett atlanti térséghez vagy az Újvilághoz, ahogy azt néhányan bizonyítani próbálták. „Othello is 'anomalous,' and his story of capture

Jago és Brabantio negatív jelzők özönét zúdítja Othellóra, és ezek összefoglalják mindazokat az előítéleteket és általános előföltételeket, melyek a közönség reakcióit irányították. Tudjuk, hogy az *Othello* színpadi sikereinek idejére a londoni színházjáró közönségnek már volt alkalma találkozni a „megtért” és „házasított” mór pozitív képeivel is, de abban is biztosak lehetünk, hogy a keresztény vallásos ikonográfia automatizmusa erősebb hatást gyakorolt a befogadó tudatokra, mint a néhány pozitív példa emlékezete. Jonathan Bate állítása szerint Othello megtért fekete bőrű bennszülött, és a darab nem más, mint az ő „kikeresztelkedésének”, eredetéhez való visszatérésének története.<sup>15</sup> A megtért, befogadott Másik ugyanakkor nem altatja el az emberek gyanakvását, és ezt tapasztaljuk Velencében is. Othellót csak addig veszi körül elismerés, tisztelet és elfogadás, amíg maradéktalanul megbízhatónak bizonyul. Amint valami zavar vagy kétség támad körülötte, máris megint csak állatias barbárnak tartják, „fekete baknak,” amely feldúlja Isten fehér, keresztény civilizációjának oly szépen rendezett karámfait.<sup>16</sup>

Éppen ezek miatt lepi meg minden bizonnyal a közönséget a befogadott, megbecsült és hősi Másik képében megjelenő Othello, hiszen ez az ábrázolás megfosztja a nézőket attól a kényelmes lehetőségtől, hogy a színpadi reprezentációhoz kulturális repertoárjuk, elváráshorizontjuk alapján viszonyuljanak. Shakespeare ugyanakkor, bármilyen rossz kufárnak tűnjék is a darab elején, megalkotja inasát, kereskedőlegényét, aki segítségére lesz a kifehéritett Mórnak mint meglehetősen kétséges portékának az eladásában. A felszíni dramaturgiai szinten a tragédia arról a kifinomult folyamatról szól, melynek során Jago olyan kereskedelmi árucikké alakítja át Othellót, amely megfelel az elvárásaiknak, amely könnyen elkél. Az Othellóval való ilyesfajta kufárkodás jellegzetesen kereskedői tevékenység, és szervesen illeszkedik abba a velencei, mediterrán környezetbe, ahol minden az arányok, csereértékek és tranzakciók gondos felügyeletéről szól.

R. Chris Hassel kifejti, hogyan alakítja az *Othello* tragikus kozmoszát a reformáció központi érdem/kegyelem kérdésköre a *psychostasis* képrendszerén keresztül.<sup>17</sup> A *psychostasis* a lelkek megmérettetése, elbírálása, az igazságszolgáltatás és az

---

[...] belongs not to the industrialized human marketplace of the Atlantic triangle, but to the same Mediterranean theater of war as the Turkish invasion of Cyprus.” Michel NEILL, 'His master's ass': *Slavery, Service and Subordination in Othello*, in CLAYTON– BROCK– FORÉS (eds), *Shakespeare and the Mediterranean*, 215–229, 217.

<sup>15</sup> Jonathan BATE, *Shakespeare's Islands*, in CLAYTON– BROCK– FORÉS (eds), *Shakespeare and the Mediterranean*, 305.

<sup>16</sup> Charles Marowitz rámutat, hogy ha Othello éppen nem győzedelmes katona, akkor nem rendelkezik identitással, és párhuzamot von Othello és a másik velencei „idegen”, Shylock között. „If not a victorious warrior, then Othello is nothing. [...] If Shylock is the black sheep of the Venetian community, what are we to call Othello, that other great misfit from the same city?” Charles MAROWITZ, *Shakespeare's Outsiders*, in CLAYTON– BROCK– FORÉS (eds), *Shakespeare and the Mediterranean*, 206–214, 210.

<sup>17</sup> R. Chris HASSEL Jr., *Intercession, Detraction and Just Judgment in Othello*, *Comparative Drama*, Vol. 35, 2001.

Utolsó ítélet ikonográfiájának kulcsfontosságú eleme. Úgy vélem, a keresztény teológiának és ikonográfiának ez az eleme gyökeres változáson megy keresztül, és kereskedelmivé válik, a folyamat vége pedig egy olyan *merkantilista psychostasis*, amelyben Jago profanizálja az eredeti morális-etikai gondolatot.

A kereskedői folyamat két szinten játszódik: Jago hosszadalmas taktikázás során igyekszik eladni Othellonak saját portékáját, a valóságról gyártott saját változatát, és ennek a változatnak a középpontjában éppenséggel egy nő áll, egy olyan cserekereskedelmi cikk, amely a korabeli patriarchális társadalom rendjének egyik legerősebb kifejezőeszköze volt. A házassági szerződések felügyelete biztosította és merevítette meg a feudális, patriarchális berendezkedést.<sup>18</sup> Ezzel egyidejűleg Jago fokozatosan átalakítja Othellót olyan változattá, amelyet készségesebben vesznek meg a kora modern angol színházi nézők. Úgy tűnik, mintha Jago Shakespeare-től, ennek a képzeletbeli árutözsdének az igazgatójától kapta volna a megbízását. Látszólag a darab egy olyan Othellónak az előállításáról szól, aki majd végre kielégíti és igazolja a közönség előítéletekre épülő várakozásait. Jago sikeresen alkalmazza a ráhatás és a meggyőzés technikáit, olyan jellegzetes retorikai fogásokat vonultat tehát fel, amelyeket az alkudozás során a piacon szokás használni. Már a darab legelején is speciális alkufolyamattal találkozunk, Jago „érdemszámításával,” amely bevezet bennünket a mérítség, arányszámítás, aprólékos kalkuláció képvilágába. Mindez az igazságosságról szól, jelenthetnénk ki eltökélten, ugyanakkor Velence világában és az erősen merkantilizált mediterrán térségben az igazság gondolata a csereérték, a piaci érték és a mértékegység fogalmaira fordítódik le. „Tömd meg az erszényedet!” – szól Jago parancsolata, melyet tizenegyszer ismét meg az első felvonás harmadik jelenetének végén, és ezt a felszólítást, melyet Roderigóhoz intéz, az egész velencei világ mottójának is tekinthetjük.

Az *Othello* kereskedelmi képrendszere és diszkurzusa már a darab legelső sorában megjelenik, és erre a tragédiára is áll az az általános interpretációs meglátás, hogy a Shakespeare drámák első mondatai magukba foglalják az egész darab lényegét. A legelső objektum, amely az *Othello*-ban megjelenik, nem más, mint egy erszény:

Jago, egy szót se szólj; zokon veszem, hogy  
Te, akinek erszényem nyitva állt,  
Akár a magadé, te tudtad ezt. (477)<sup>19</sup>

[Tush,] never tell me! I take it much unkindly  
That thou, Iago, who hast had my purse  
As if the strings were thine, shouldst know of this.  
(Roderigo, 1.i.1)

<sup>18</sup> „What matters is less the issue of Othello's blackness in itself than the undoing of patriarchal authority and succession threatened by his unlicensed liaison.” NEILL, *i. m.*, 218.

<sup>19</sup> *Othello, a velencei mór. Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Bp., Európa, 1988, Kardos László ford.

Ez az erszény soha többé nem tűnik el az *Othello* színpadáról, mondaná valószínűleg Jan Kott. A dráma kezdő párbeszédeit a kereskedés, az elszámolás, a pénzügyi számvetés diszkurzusa uralja. Jago igazságtalan piaci magatartással, a szektor szabályainak megszegésével vádolja Othellót. Csak néhány példát sorolok Jago panaszáradatából:

Tudom, mit érek, megillet e rang. (477)

I know my price, I am worth no worse a place. (I. i.11)

...engem félretolhat

Egy tintanyaló: ez a számkukac.

I...must be belee'd and calm'd

By debtor and creditor... (I. i.31)

Hogy az erszények hogyan nyitódnak és csukódnak, hogy a bukszák (beleértve ebbe itt a durva magyar szójátékot is) kik számára állnak nyitva vagy zárva, az kulcskérdés Velence világában. A nyitódásnak és a csukódásnak az egész darabon végigvonuló képrendszerét ugyanakkor ennél bonyolultabb, metaforikus módon is bevezeti a drámában legelsőként felbukkanó tárgy. A merkantilista pénzszámlálás és haszonkalkuláció mellett az erszény nyitogatása bevezeti az elme, a lelkiismeret, a tudat felnyitásának és zárva tartásának bonyolult folyamatát és dialektikáját is, és éppen ez áll majd a tragédia és különösen Jago figyelmének középpontjában. Hogyan lehet felnyitni Othello tudatát, hogyan sikerül belehatolni és elültetni benne a gyanú, a kételkedés csíráját, amely szárba szökken, és eltévelyesedik egész énjében, mérgező módjára járva át teljes valóját. Ha Othello tudatába belenyúlunk, akárha vagyonának erszényébe, milyen haszonra tehetünk szert? Kiemelhetők-e onnan a féltett kincsek, a szerelem és a boldogulás záloga, az egyéni integritás biztosítéka? Pszichológiai kifinomultsággal megépített machinációi nemcsak bosszúállóvá, hanem tolvajjá is teszik Jagót; olyan üzletemberré, aki Othello állítólagos számítási vétségeiért aránytalanul magas kamatot igyekszik beszédni a Móron. Jago undok iróniájának legsúlyosabb példája, hogy voltaképpen részletesen fel is tárja Othello előtt azokat az üzelmeket, amelyeket éppen elkövet. Ráadásul ismét az erszény képe bukkan fel: Jago nyilván azt szeretné, ha Othello tudata ugyanúgy nyitva állna előtte, mint Roderigo pénzeszacskója:

Egy férfi és egy asszony tiszta híre

Lelkünknek belső kincse, jó uram;

Rongyot lop az, ki pénzt lop, holmi semmit,

Enyém – övé, s ezrek cselédje volt már.

De aki tiszta hírem lopja el,

Olyat rabol, mi őt nem gazdagítja

És koldusbotra juttat engemet. (535)

Good name in man and woman, dear my lord,  
 Is the immediate jewel of their soulds.  
 Who steals my *purse* steals trash; 'tis something,  
 Nothing;  
 'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands;  
 But he thta filches from me my good name  
 Robs me of that which not enriches him,  
 And makes me poor indeed. (III. iii. 155–161)

Patricia Parker felhívja a figyelmet arra, ahogy az elzártág és titkolózás képei folyamatosan kapcsolatot teremtenek az árukereskedelem és a tudat között, az erszény és az elme „szájának” nyitódása és csukódása között.<sup>20</sup> Az erszény, *purse* szó Othello szájából ugyanebben az alakban fordul elő összepréselni, összezárni jelentéssel a tudatra vonatkozóan:

S arra, hogy minden titkomról tudott,  
 Te fölszisszentél, Jago! „Igazán?”  
 S homlokod úgy ráncoltad össze, mintha  
 Iszonyu eszme fogant volna meg  
 Agyadban. (534)

And when I told thee he was of my counsel  
 In my whole course of wooing, thou criedst, „Indeed!”  
 And didst contract and *purse* thy brow together,  
 As if thou then hadst shut up in thy brain  
 Some horrible conceit. (III. iii. 111–115)

Desdemona eltűntét is kereskedelmi kifejezésekkel, a rablás, tolvajlás, készlet-csökkenés, veszteség képeivel hozzák Brabantio tudomására.

A darab *ironikus metaszínházi perspektíván* keresztül teremt kapcsolatot Jago és Othello között. Az önző, színlelő, tettető, öntelt színész, Jago híres önmeghatározása tulajdonképpen Othellóra is vonatkoztatható. „Nem az vagyok, ami.” (479); „I am not what I am.” (I. i. 65) – mondja Jago, és ugyanezt kijelenthetné Othello is, abban az értelemben, hogy nem egyenlő azzal, amit kinézete, külsője sugall. Othello folyton hangsúlyozza, hogy el akar kerülni mindenféle szerepjátást, színlelést, önformálást: egyszerű, egyenes és nyílt katonának vallja magát,

<sup>20</sup> Patricia PARKER, *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1996, 7: „Othello and Hamlet: Spying, Discovery, Secret Faults.” 229–272, 232.

és mégis, sorsában keserű iróniát teremt az a tény, hogy nemcsak a katonai támadások ellen kell állandóan hadakoznia, hanem a szerep, a kategória, a szimbolikus öltözék ellen is, melybe környezete a társadalmi kontextus öltözteti. Mindezzel szemben Jago saját sötét szándékainak semmilyen szemmel látható jegyét nem viseli, a hűség és ragaszkodás külső jegyeit aggatja magára, ezek azonban nem adnak mást, csak a dolgok „Jelét csupán.” (482); „Indeed but signs.” (I. i.157), és a szerepek, álarcok összetett hálózatának kellékei. Othello ugyanakkor a társadalmi stigma maszkját viseli, függetlenül attól, mennyire szeretné a szerepjátszást távol tartani magától.<sup>21</sup> Jago látszólag fehér és színleléstől mentes, míg valójában identitása az álarcok tömkelegéből áll.

Othello átalakításával, a pszichológiai ráhatás és transzformáció levezenylésével a merkantilista velencei környezetben Jago úgy érezheti, sikeresen bemutatta, hogy sohasem lehetünk biztosak abban, milyen veszélyeket rejteget a befogadott és asszimilált abjekt. Elhitette velünk, hogy a kultúra Másikjából áradó fenyegetés mindig jelen lesz, a liminális karakterek mindig is liminálisak maradnak, függetlenül attól, milyen sikeresen olvad be, tagozódik be az idegen. Olyan xenofób lecke ez, amelyet sajnálatos módon manapság is nagyon könnyű lenne eladni és sikerre vinni szinte egész Európában. Ugyanakkor pontosan ez az a pont, ahol az *Othello* mint tragédia túllép Jago nyereszkesedésén és merkantilizmusán; a xenofób álláspont az, amit Shakespeare meghalad és dekonstruál, pontosan azzal, hogy Jagót saját kereskedőjeként alkalmazza. Lehet, hogy kalmárnak jól beválik Jago, elképzelhető, hogy kifogástalan pletykafészek és színész, de az is bizonyos, hogy Montaigne nem tartozik mindennapos olvasmányai közé, így aztán végső soron kudarcot vall, mesterkedése visszajára fordul. Bonyolult, mesterien kifundált, pszichológiailag felépített machinációival Jago nem Othello eredeti, legbelső, természetéből fakadó bestialitását és negativitását bizonyítja végül be, bármennyire élvezi is a felszínen a közönség, hogy bizonyítékot és igazolást kap saját előítéleteihez. A darab egésze által okozott elsődleges meglepetés és önelégült beigazolódás után, Othello utolsó monológját és a történet lecsendesedését követően a néző másfajta tanulságra döbben rá. A tragédia tulajdonképpen azt a Montaigne által kidolgozott elképzelést mutatja be, hogy az önazonosság, az identitás, a szelf, szubjektivitásunk nem más, mint állandó mozgásban, változásban lévő összetett, megképzett mozaik, és senkihez nem tartozik legbelső, determinált, megváltoztathatatlan identitás. Következésképpen Othello sem lehet eredendően, veleszületett és legbelülről fakadó módon gonosz.

<sup>21</sup> Figyelemre méltó, ahogy Orson Welles filmváltozatának végén Othellót teljesen fekete háttér előtt úgy mutatja a kamera, mintha saját tudattalanjának feneketlen kútjába hullana, miközben arca fokozatosan kifehéredik, ezzel együtt azonban a fehérség mindinkább maszk-szerűvé válik.

Végeredményben semmi állandó nincsen, sem bennünk, sem a dolgokban; s mi és ítéleteink és minden halandó dolog folyik és hullámzik szakadatlanul; így azután semmi bizonyosat nem tudunk, lévén hogy ítélő és megítélt állandó változásban és forgandóságban van.<sup>22</sup>

Robert Ellrodt elemzésében úgy véli, Montaigne szkepszise és kezdeti írásaiban az én, az identitás feltárására irányuló elemzései látszólag az önazonosság felszámolásához vezetnek, mintha az én nem lenne más, mint egy nagy vákuum, üresség.<sup>23</sup> Ezt a vákuumot látja például Francis Barker a prototipikus kora modern szubjektum, Hamlet meghatározó jegyének.<sup>24</sup> Ellrodt ugyanakkor arra is rámutat, hogy későbbi írásaiban Montaigne hangsúlyozza a lehetőségét egyfajta belső közép-pontnak, és ez nem más lenne, mint az a növekvő ön-konzisztencia, amelyre úgy tehetünk szert, hogy folyamatosan reflektálunk saját különféle társadalmi énjeinkre, szerepeinkre: tulajdonképpen az énformálás, a *self-fashioning* folyamatára. Úgy gondolom, a mediterrán Másik drámai és színházi reprezentációján keresztül Shakespeare az *Othelló*ban megteremt egy köztes, liminális világot, és belecsalogat bennünket egy kényelmes, megerősített, xenofób vélekedésbe, majd pedig kimozdítja és dekonstruálja ezt a pozíciót annak érdekében, hogy a Montaigne-féle önreflexivitáshoz nyújtson számunkra tapasztalatot. A tragédia nemcsak leckét nyújt, meg is leckéztet.

<sup>22</sup> Michel DE MONTAIGNE, *Esszék*. Válogatta, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Oláh Tibor, Bp., Kairosz Kiadó, 1996, „Nézeteinkről” (II.12.) 166.

<sup>23</sup> Robert ELLRODT, *Self-Consistency in Montaigne and Shakespeare*, in CLAYTON–BROCK–FORÉS, *Shakespeare and the Mediterranean*, 135–155. Lásd még: Uő, *Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare*, *Shakespeare Survey*, 28, 1975, 37–50. Montaigne Shakespeare-re gyakorolt hatásával Kállay Géza is foglalkozik, de Jago „csúfos kudarcának” másképpen adja érdekesítő magyarázatát. L. KÁLLAY Géza, *A nyelv határai. Shakespeare-tanulmányok*, Bp., Liget, 2004, 'E végső csókban múljak el veled': szerelem és halál az *Othelló*ban, 163–234, 169.

<sup>24</sup> Francis BARKER, *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection*, London–New York, Methuen, 1984.



KOVÁCS LÁSZLÓ

## *Hamlet/HAMLET* – Az azonosság mámora

A 20. század végére a „Shakespeare-gépezet,”<sup>1</sup> azaz a szerzőhöz valamilyen módon kötődő szövegek és jelek rendszere szédítő burjánzásba kezdett. Harold Bloom szerint „Shakespeare az a világirodalom számára, ami Hamlet az irodalmi karakter képzeletbeli tartománya számára: olyan szellem, mely mindent áthat, melyet lehetetlen határok közé szorítani”.<sup>2</sup> De itt nemcsak az irodalomról van szó. A filmek, képregények, de a popkultúra általában telítődni látszik shakespeare-i utalásokkal és áthallásokkal.<sup>3</sup> Ráadásul manapság már eme egyébként sem elhanyagolható jelenlét mellett filmadaptációk sokasága dolgoz fel közvetlenül kora újkori drámákat. Úgy tűnik, Shakespeare egyfajta hipertextuális szétszóródás állapotában van, melyet költői kifejezőereje, nyelvi gazdagsága és kulturálisan hegemon helyzete mellett elősegít a különféle médiumok láncolatán tovaterjedő jelenléte is. Annak ellenére, hogy a szétszóródás révén elméletileg a dolgoknak – akár a rákos szervezeteknek – egy idő után teljesen fel kellene ritkulniuk, vagy meg kellene szünniük, a kánon továbbra sem hajlandó feloldódni; Shakespeare a nyugati gondolkodás egyik legmeghatározóbb váza marad. Ha fel akarjuk mérni igazi jelentőségét, drámái mellett megkerülhetetlenné válik adaptációinak vizsgálata is. Az egyik leg-

---

<sup>1</sup> Ahogy a kritikai gondolkodásban a hetvenes évek óta egyre erősebben jelenlévő ideológia-kritika feltárta, a kultúra és a társadalom hatalmi apparátusai abban érdekeltek, hogy elhites-sék, az (irodalmi) szövegek nem alkotnak szerves valóságot, hanem csak leképeznek egy már létező realitást. Dr. Johnson és F. R. Leavis például univerzális értékek, és a nemzeti nyelv megalkotójaként tüntetik fel a Shakespeare-t: „a darabokat erőteljes normatív elfogultsággal formálják át, ami az uralkodó ideológiák jelentéseinek és értékeinek a darabokra történő ráerőszakolásához vezet” (Cristopher NORRIS, *Post-structuralist Shakespeare: text and ideology*, in John DRAKAKIS (ed.), *Alternative Shakespeares*, London, New York, Methuen, 1985, 47–66). Shakespeare a nyugati kánon középpontja, a hatalom emblémája, ideológiai felépítmény, mely arra hivatott, hogy korlátok közé szorítsa az emberi tapasztalatok spektrumát.

<sup>2</sup> Harold BLOOM, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace, 1994, 52. Az angol nyelven megjelent felhasznált irodalomból származó idézeteket saját fordításomban közlöm.

<sup>3</sup> Az *utolsó akcióhős* (McTIERNAN 1993), a *Gettysburg* (MAXWELL 1993), a *Spinédzserek* (HECKERLING 1995), a *Mert azt mondtam* (LEHMANN 2006), a *Simpson család* (GROENING 1989–) vagy a *Futurama* (GROENING 1999–) több epizódja is expliciten utal a *Hamletre*, de végtelenül sok példát lehetne még felsorolni.

újabb adaptáció, melyet kritikai és közönségsikere is alkalmassá tesz arra, hogy Shakespeare posztmodern felhasználásának reprezentatív példája legyen, az a Michael Almereyda-féle *HAMLET*<sup>4</sup> (ALMEREYDA 2000). E vállalkozás célja a szóban forgó filmen keresztül reprezentált emberi működés és mibenlét radikális újraértelmezése, párhuzamosan Shakespeare kortárs jelentőségének, kulturális szerepkörének vázlatos feltérképezésével. A kettő ugyanis kölcsönösen feltételezi és kiegészíti egymást.

A *HAMLET* 2000-ben, a Maurice-féle első *Hamlet* filmadaptáció századik évfordulóján készült. Nem véletlen tehát millenáris hangvétele és jelentősége. Az időponthoz kötődő világvége-hangulatnak része volt az Y2K jelenség, mely szerint az egész bolygó számítástechnikai rendszere összeomolhatott volna a dátumváltás miatt. Emellett mások vallási megfontolásokból a végítélet eljövételére készültek. Ebben az apokaliptikus atmoszférában készült az adaptáció, melynek fikcióbéli helyszíne a manhattani Hotel Elsinore. A királyságot a kapitalista világrend szimbólumaként a Denmark Corporation (Dánia Vállalat) váltotta fel. A film cselekménye többé-kevésbé hűen tükrözi a drámáét; mindazonáltal Almereyda jelentősen lerövidítette a szöveggöndyvet, több karaktert (például Corneliust, Voltimandot, Osrickot és Rajnáldot) és jelenetet eltüntetett vagy jelentősen átalakított (például a temetőjelenetet vagy Gonzago meggyilkolását), egy mindössze 106 perces alkotást eredményezve. A modern technika vívmányai mindenhol jelen vannak, kamerák, fényképezőgépek, monitorok, képernyők, vetítőgépek, automaták formájában. A szereplőket körülvevő tér szinte valamennyi felszíne tisztább vagy torzabb tükröző tulajdonságokkal rendelkezik, ami miatt képtelenül megsokszorozódnak a figurák és a tekintetek. A szereplőgárdát híres, nagysikerű filmeket felvonultató színészek alkotják; Hamletet Ethan Hawke (*Gattaca*), Opheliát Julia Stiles (*10 dolog, amit utálok benned*), Poloniust Bill Murray (Szellemirtók), Claudiuszt Kyle MacLachlan (*Kék bársony*) játssza.<sup>5</sup> Természetesen a *HAMLET* előtt több elhíresült

<sup>4</sup> A tisztább megkülönböztetés érdekében az Almereyda-féle adaptációt a film főcímében szereplő nyomtatott nagybetűs *HAMLET* névvel jelölöm. 2000-ben rendezte: Michael ALMEREYDA. A forgatókönyvet William Shakespeare *Hamlet* című drámája alapján adaptálta: Michael Almereyda.

<sup>5</sup> A korábbi szerepek nagyban befolyásolhatták Almereyda-t a színészek kiválasztásában. Hawke a *Gattaca*-ban hamleti személyiséget alakít: egy genetikailag tökéletesített emberek által beépített világban God-childként (Istengyermek), más szóval „degeneráltként” kell boldogulnia és megvalósítania álmát az úrbejutásról. Ennek érdekében, kijátszva a folyamatos ellenőrzéseket (melyek DNS-, vizelet- és retinavizsgálatokból állnak) egy genetikailag tökéletes, lebénult ember testnedveit és szőrzetét álcául használva meghamisítja identitását, folyamatos önmarcangolás és kétségek közepette küzdve azért, hogy bele tudjon illeszkedni ebbe az (anti-)utópisztikus társadalomba. Julia Stiles már szerepelt egy Shakespeare-átiratban, a *Makrancos hölgy* egy távoli adaptációjában, a *10 dolog, amit utálok benned* című filmben. Murray és a *Szellemirtók* ironikus utalása az öreg Hamlet szellemére nyilvánvaló. MacLachlan pedig *A kék bársony*-ban a Frank és Dorothy között feszülő erősen perverz és beteges szexuális kapcsolatba ékelődik bele a tudat mélyebb régióit felfedező metaforikus küldetése közepette.

*Hamlet*-adaptáció is készült nyugaton (például OLIVIER 1948; ZEFFIRELLI 1990; BRANAGH 1996); de ezek a shakespeare-i cselekményt valami egészen más mondanivaló kifejezésére használták fel.<sup>6</sup> Velük szemben Almereyda visszavezette a hangsúlyt a shakespeare-i megfontolásokhoz, immár a technológia és az *én* viszonyának dimenziójában. Értelmezésben magát a *Hamlet*-et a tudatdráma prototípusának tekintem, olyan darabnak, amely az emberi tudat működésének összetettségét, folyamatszerűségét és változékonyságát igyekszik modellálni.<sup>7</sup> A *HAMLET* egyik különlegességét pedig pont az adja, hogy megőrzi ezt a pszichologizáló jelleget, és képes *tudatfilmként* működni.

A posztmodern ember kérdésének tárgyalása előtt ki kell térni az *origó*, az eredet kérdésére, hiszen a *HAMLET* esetében filmadaptációról, azaz „másolatról” van szó, így megkerülhetetlenné válik a film „kulturális státuszának” meghatározása. A hatvanas években a strukturalizmus már kimutatta, hogy az intertextuális kapcsolódási pontok miatt beszédünk nem lehet más, mint már korábban, máshol elhangzott mondatok és mondattöredékek összeszövéséből létrejövő kijelentések sorozata: „Az idézetek, melyekből a szöveg felépül, anonimek, visszakereshetetlenek, és mégis *már olvasottak*: idézőjel nélküli idézetek”.<sup>8</sup> Igaz, hogy ez nem egyezik meg a szöveg, vagy éppen a mű eredetével, viszont az is világos, hogy „Shakespeare,

<sup>6</sup> Lawrence Olivier 1948-as adaptációja hasonlóságokat mutat az „eredetivel” – tekintve, hogy a világháború utáni válságperiódusban készült, amikor is a világot lefedő és jelentő formába öntő jelek hálóján szakadás és újrarendeződés ment végbe. Csakhogy míg Shakespeare felteszi kérdéseit, és megválaszolatlanul hagyja őket, az adaptáció olyan múlt és középpont létrehozására törekszik, mely johnsoni szellemben igyekszik rögzíteni és egyetemesíteni egy fogódzót a kaotikus világban biztos pontokat kereső közönség számára, miközben nagy hangsúlyt kap az összefogó és megtisztító erőként működő művészet hatalma és gyönyöre. Franco Zeffirelli 1990-es adaptációjában a Hamlet és Gertrud közötti, valószínűleg vérfertőző, de mindenképp erotikus kapcsolat kerül a középpontba. Ezt magyarázhatja az is, hogy ez az alkotás igen populáris téma keretében tör kasszasikerre: mi is lehetne lebilincselőbb, mint egy megbotránkoztató, valószínűleg szexuális kapcsolat Mel Gibson mint fiú, és Glenn Close mint anya közt? Kenneth Branagh 1996-os filmjében Dánia már igazi börtön, a tematikus fókuszban pedig az a bizonyos bűz (azaz rothadás) és az erőszak eszkalációja áll. Talán a kilencvenes évek bizonytalan, háborús hangulata – az 1990–91-es öbölháború, a balkáni konfliktusok és a világszerte elszaporodó terrorista cselekmények – verődik vissza a filmvásznon.

<sup>7</sup> Vagyis olyan drámának, mely elveti a hagyományos drámai eszközöket, és főként a szavakon, monológokon keresztül próbálja feltérképezni a tudat működését, eredetét és/vagy léte célját. Bayley úgy írja le a tudatdrámát, a *Hamlet*, a *Macbeth* és az *Otello* alapján, mint olyan drámát, amely „belép a tudatba, és birtokba veszi, azonnal részé válik.” Az említett darabok főszereplői valójában nem is az élet viszontagságaival küzdenek meg, hanem a tudat állította csapdákkal. Hamlet esetében pedig ez a bizonyos tudat, mely felváltja a fizikai valóságot és az annak terében zajló cselekményt, egy pillanatra sem inog meg a problémák előtt, semmi sem korlátozza abban, hogy a bonyodalmakra megoldást keressen (John BAYLEY, *Shakespeare and Tragedy*, London, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1981, 165–166).

<sup>8</sup> Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, ford. Kovács Sándor, Bp., Osiris, 2001, 71.

mint forrás, szertefoszlik a másolt cselekmények, kölcsönzött karakterek és utánzott szóképek, utalások, és idézetek zűrzavarában”.<sup>9</sup>

Frank Kermode részletesen leírja a *Hamlet* keletkezésének történetét a dráma Riverside kiadásának bevezetőjében.<sup>10</sup> A történet skandináv legendákban gyökeredzik, írásban pedig Saxo Grammaticus *Historia Danicá*jában jelent meg először (cca. 1200). Később Belleforest *Histoires Tragiques*-jában tűnik fel (1576), mielőtt Kyd adaptálta a – mára már elveszett – *Ur-Hamlet*ben (*The Riverside Shakespeare*, 1184–85). Ha ehhez hozzávesszük a zűrzavart, ami a *Hamlet* keletkezését övezi, a korrupt Quarto kiadást, illetve később dr. Johnson szerkesztői tevékenységét, bátran megállapíthatjuk, hogy az eredeti csak annyiban az, amennyiben a „központi jelölt” művi centralizációját értjük alatta. A nagy posztmodern narratívák kialakulásában is bűnrészes az a tendencia, mely a *HAMLET*et mint folytatást kívánja láttatni. Hajlamosak vagyunk a történelmet folyónak tekinteni, amely a forrástól a torkolatig egy irányban folyik, harmonikus, egyirányú folyamatot feltételezve. Viszont ez „a folyó” nem természetes, hanem szerkesztett, a történészek által megtisztított és formába öntött fogódzó az elme számára: lineáris elbeszélés, kihagyásokkal, lyukakkal.<sup>11</sup> Ez a folyó valójában két irányban folyik, mint a New Yorkot keresztléssel Hudson, azaz dagálykor megfordul sodrásának iránya, és a szépen különválasztott dolgok összekeverednek, a víz zavarossá válik. Az „eredeti” és az adaptáció között dialektikus harc dúl a kritikusok és a közönség elismerésének elnyeréséért, közvetetten a kultúra jelrendszereinek uralmáért. Látványosan egy részleges Oedipusz-komplexusról van szó, ahol apa és fiú (*Hamlet* és *HAMLET*) versengnek az anyáért (hatalom/kánon). Hasonlatként használhatjuk Bloom hatásizony elméletét is, mely szerint az ifjú költő – az *ephebe* – az írás folyamatában azonosulni akar a nagy előddel, majd pedig elkülönöződni tőle.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Kim FEDDERSON, J. Michael RICHARDSON, *Hamlet 9/11: Sound, Noise and Fury in Almereyda's Hamlet*, College Literature, 2004, 31.4., 150–170, 153.

<sup>10</sup> *The Riverside Shakespeare*, Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 1997

<sup>11</sup> A posztmodern történelemfelfogásban központi szerepet kap a történetírás narrativitásának vizsgálata, ugyanis az elbeszélés úgy rendezi egy új struktúra elemeivé a valóság megtörtént eseményeit, hogy közben azok újabb jelentésekkel ruházódnak fel. Bár így megnő azok valóságtartalma, valójában egyre távolabb kerülnek a „valóságtól,” a történelem megtörtént eseményeitől: „a valóságos és a képzeletbeli események közötti különbségtétel, mely mind a történelem, mind a fikció modern felfogásának alapját képezi, a valóság olyan felfogásán alapszik, amely „az igazat” csak abban az esetben azonosítja „a valósággal,” ha ki lehet mutatni benne a narrativitás jellemzőit” (Hayden WHITE, *A narrativitás szerepe a valóság reprezentációjában*, ford. Deák Ágnes, in AETAS 11 (1996), 98–119.99). Rádásul, ha elfogadjuk Hayden White következtetését, mely szerint a történelemírás mai, elfogadottnak számító formája a „morális ítéletalkotás” lehetőségének jegyében került szentesítésre, az is nyilvánvalóvá válik, hogy a történelmi események narrativizálása a lehető legideologikusabb módja a valóság – retrospektív – megszerkesztésének.

<sup>12</sup> Harold BLOOM, *Poetic Origins and Final Phases*, in David LODGE (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, London, Longman, 1991, 241–252.

De ezt ki kell egészíteni azzal a megfontolással, hogy ez a „játék” nem vákuumban folyik, hanem egy kanonikus hierarchiában, melyet az „eredeti” lezárni igyekezik, a „másolat” pedig felnyitni.

A *HAMLET* megkerüli ezt a küzdelmet – ami akkor nyer bizonyosságot, ha megvizsgáljuk a két Egérfogó-jelenetet. Shakespeare-nél Hamlet rendező szerepet tölt be, nyilvánvaló manipulátora a színházi valóságnak. A rendező az egész teatrális jelölőfolyamat letéteményese; ő határozza meg a színészek beszédét és mozgását, a díszletet, a zenét, a világítást, illetve az előadott drámai szöveget. Hamlet tevékenykedése így nemcsak metaszínházi utalás, hanem a kortárs társadalomról és kultúráról is szól. Eszerint létezhetnek a jelentésalkotásnak olyan ágensei, akik képesek a körülöttük lévő valóságot transzparensként felfogni, és irányítani – de mint ahogy Hamlet bukásából is kiderül, ez nem egészen így van. Hagyományosan Isten tölthetné be ezt a szerepet, vagy a társadalmi rendszer valamilyen uralkodó figurája. Ennyiben emlékeztet a strukturalizmus egyik fő megfontolására: minden, ami létezik, illetőleg fenoménként megnyilvánul, valamilyen struktúra része, és valamilyen központi elemtől kapja identitását. A posztstrukturalizmus szerint viszont a struktúrák jelentő elemei kizárólag egymástól való különbözőségük folytán rendelődnek valamilyen rendszerré, nem pedig a misztikus és tartahatatlan központi jelölő folyamatoként. Ez alapján merül fel Baudrillard *xerox* kultúraelmélete: míg a hagyományos értelemben vett kultúrákban a hatásiszony folyománya a kánon megnyitásáért dúló harc, a filmadaptációban megjelenő értelmezés szerint a kánon nem eleve adott, statikus, vagy kizárólagos. Ezt példázza az is, hogy az adaptációban Hamlet nem rendezője az Egérfogónak, hanem vágója, azaz olyasvalaki, aki előre megírt narratívákból montázsol össze egy kisfilmet, melynek elemei egymástól kapják jelentésüket. A posztmodernben nincsenek visszafelé ható viszonyok, csak ismétlődés, sokszorozódás; így a kérdés, hogy mi volt előbb és mi az értékesebb, értelmetlenné válik – hiszen a *HAMLET* egyszerre „azonosként és másként” tünteti fel magát.”

Meg kell tehát vizsgálni, hogy

ezt a másként való feltüntetést alátámasztó kódok hogyan [...] vezetnek el a disszonanciához. A film által létrehozott szemiotikai keretet megzavarják a jelek azon sorozatai, melyeket magába olvasztott, és amelyek miatt elburjánzanak az értelmezések. A filmben egészen az inkoherencia határáig sokszorozódnak a kódok, ami gyakran ahhoz vezet, hogy a közönség nem tudja eldöntetni milyen valódi jelentések különböztethetők meg a kakofóniában.<sup>13</sup>

Az egyik olyan tényező, amely a drámai kódrendszer radikális átalakulásáért felelőssé tehető, az az új helyszín, New York. A város a külső szemlélő számára a

<sup>13</sup> FEDDERSON–RICHARDSON, *i. m.*, 153.

nyugati kapitalista világrend fellegvára, a világot kezében tartó hatalmi apparátus központosulásának áthatolhatatlan burka. Olyan utópia, ahol az álmok valóra válásának lehetősége mindenki számára adott – kivéve a kívülállóknak. New York a kikezdetetlen centrum, míg a világ többi része a perifériát jelenti. Manhattan a központi erődtér, ahol a világ anyagi forrásainak jelentős részéről születnek napról napra döntések – a királyság allegóriája tehát szinte tökéletes. A felhőkarcolók látszatvilágában milliók követik a különféle áramlásokat, és sodródnak végeérhetetlenül valamilyen homályos cél felé. A társadalmi ember itt az individuummal azonos, az arctalan tömeggel, a töredezett életekkel, amelyek között a legáltalánosabb összekötő kapcsolat a kapcsolatok hiánya. Ha megpróbáljuk a várost elméleti keretekben újraépíteni, a Bentham Panopticonjára gondolhatunk, amelyet Foucault épített be a szubjektum működését illető megfontolásai közé. A börtön sajátos felépítéséből fakadóan – körkörös szerkezet, a középpont felé nyíló cellákkal, amelyeket a központi toronyban lévő őr tart szemmel – a rabok internalizálják megfigyelőjük jelenlétét, olyannyira, hogy egy idő után nem is lesz szükség őrré, mert a szubjektum önmagát tartja ellenőrzés alatt. Ezt a folyamatot, illetve az ebből adódó következményrendszert nevezte Foucault a nyugati szubjektum önhermeneutikájának.<sup>14</sup> Manhattan is hasonló hatással bírhat, tekintve, hogy a milliárdnyi tükröző felület, a felhőkarcolók, az üvegpalaták ablakai állandóan szemmel tartanak mindenkit. Nem lehet tudni, ki hol rejtőzik, vagy hogy ki hol kit figyel, ami teljes bizonytalanságban tartja az embert. Persze a hasonlóság az csak hasonlóság, nem azonosság; a megfigyelés természetének különbsége már eleve magában hordozza a film jelentésaktualizációjában létrejövő megfontolást, miszerint a szubjektum fragmentált, mindenütt jelenlevő tekintetekben leli meg identitását, nem pedig egy központi jelölőben.

Vitathatatlan, hogy New York szimbolikus jelentését felülírta a 2001. szeptember 11-i terrortámadás. Valamelyest megváltozik miatta a helyszínválasztásban rejlő eredeti intenció, de ez nincsen negatív hatással az általános mondanivalóra. A terrortámadással megszűnt a feltétlen és áthatolhatatlan egység illúziója. Minden kicsit jobban befelé fordult, szigorúbbak lettek az ellenőrzések, a biztonságérzet elhalványodott, a Nagy Alma héján repedések jelentek meg. „A dolgok megváltoztak szeptember 11. után, de megváltoztak a jelek és befogadásuk feltétele is;” hasadék nyílt a „jelrendszeren, melyen keresztül ez az ideologikus rend, ez a történelmileg specifikus hit, idea és értékrendszer a világ számára reprezentálta önmagát, és amely valóságtartalommal ruházta fel ezt az ideologikus rendszert”.<sup>15</sup> Miután a terrortámadás felülírta a *HAMLET* befogadásának mechanikáját, úgy nézünk a filmet, hogy „repülőgépek becsapódására számítunk, amely magával hoz egy új, talán posztapokaliptikus korszakot”.<sup>16</sup> Lehetséges talán, hogy a szubjektum

<sup>14</sup> Michel Foucault, *The Subject and Power*, in Dreyfus & Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, Chicago University Press, 1982, 208–229.

<sup>15</sup> Feddersen–Richardson, *i. m.*, 151.

<sup>16</sup> Feddersen–Richardson, *i. m.*, 161.

új, filmi vizsgálatában már nem beszélhetünk posztmodern identitásról, hanem csak posztapokaliptikusról?

Almeryda *Hamlet*je sok olyan jelenetet tartalmaz, melyekben a karakterek, vagy a közönség a felhőkarcolók ablakain túl egy üres, de baljós égboltra merednek, melyet hasonló tornyok szegélyeznek – a filmet a küszöbön álló végzet hatja át, ami valahonnan a belső rothadáson kívülről sújtja a szereplőket.<sup>17</sup>

A *HAMLET* talán annak a váagnak – vagy inkább a vágy kudarcának – kifejeződése, ami egy „természetes és autentikus szubjektivitás” elérését tűzte ki célul.<sup>18</sup> A filmmel „visszatértünk a „részleges szubjektumok” és a „schizoid konstellációk” területére.<sup>19</sup> Hamlet, az individuális rendező-báb összetörik a technológiai felszínnek és gépezetek szövevényében, legyőzetik egy rejtélyes tévéműsor riportere által, és egy, a sajátjánál jóval erősebb filmes kollázs rabszolgájává válik”.<sup>20</sup> Csak-hogy Burnett értelmezése nem állja meg teljesen a helyét: Hamlet távol áll az individualitás eszményétől, és rabszolgává sem válik, ugyanis ez a viszony, amely a szubjektum és az őt körülvevő technoszociális struktúrák között létrejön, közelebb sem olyan egyértelmű és leegyszerűsíthető, mint az úr-rabszolga viszony (még a metafora szintjén sem: a filmes kollázs nem válhat Hamlet *másikjává*). Épp ellenkezőleg, organikuság – a gép és az ember az egzisztencia lecsupaszított szintjén létrejövő egymásba ágyazottsága jellemzi. Hamlet történelmében nem ez az első alkalom, hogy az irodalom gépként vagy elgépiesült személyiséggént jeleníti meg. Heiner Müller drámája, a *Hamletgép* például explicite hivatkozik erre címében, később pedig maga a Hamletszínész kiált kétségbeesetten: „Agyam sebe minden gondolat. Agyam sebhely. Gép akarok lenni. Forgókarok járólábak se fájdalom se gondolat”.<sup>21</sup> A minket körülvevő technológia elburjánzása, mindenütt jelenlévősége félautomata gépezeteket formál az emberből egy olyan térben, ahol

<sup>17</sup> FEDDERSON–RICHARDSON, *i. m.*, 162.

<sup>18</sup> Mark Thornton BURNETT, *To Hear and See the Matter: Communicating Technology in Michael Almeryda's Hamlet* (2000), *Cinema Journal* 42.3. (2003) 48–69, 48.

<sup>19</sup> Azaz a szubjektivitás olyan változatai képződnek meg a vásznon, melyek ellentmondhatnak nem csak a kartéziánus ego, hanem a szubjektum „normális” működéséről alkotott elképzeléseknek is. A kartéziánus ego fizikai teste elhanyagolható, önmagát hiánytalanul ismeri, és kontroll alatt tudja tartani. Tévedhetetlenségét az isteni gondviselés garantálja, miközben gondolataival teremti meg önmagát: *cogito ergo sum*. A strukturalizmus és főképp a poszt-strukturalizmus arra igyekezett rámutatni, hogy a szubjektum pszichoszomatikus működés, melyet folytonos létrejövés és széthullás jellemez, amiben szerepet játszanak mind teste, ösztönei, elfojtott energiái, mind a nyelv szintaxisa, az absztrakciók, és a szimbolikus. A szubjektum működésének és mibenlétének kimerítő feldolgozását adja Kiss Attila Atilla, *Postmodern – posztmodern: szemio-gráfiai vizsgálatok* (Szeged, JATEPress 2007) című kötete.

<sup>20</sup> BURNETT, *i. m.*, 64.

<sup>21</sup> Heiner MÜLLER, *Hamletgép*, in *Uő, Képleírás*, ford. Kurdi Imre, Bp.–Pécs, JAK–Jelenkor Kiadó, 1997, 35.

minden tudatosság és racionalitás feloldódik a különféle láttató felületekben (lencsék, objektívek, tükrök, tükröző ablakok, kamerák, tekintetek). A szubjektum és az objektum összeszővődnek egyfajta kibernetikus állapotban, ahol ember és gép egysége újjáteremti a szubjektivitást. Összemosódnak a határvonalak, melyek elválasztják az embert és az állatot, az állat-embert és gépet, illetve azt, ami a test része, és azt, ami nem. A mikroelektronikus szerkezetek fúziót alkotnak az emberrel, és fúzióra bírják a gondolkodásunkat meghatározó kettősségeket, melyek Arisztotelész óta uralkodnak rajtunk. Meghaladottá válik az oedipális elkülönböződés; az *én* nem a másság, a *másik* tekintete által való meghatározottságban születik meg. A kibernetikus kultúrában „a mikroelektronika a szimulákrumoknak, azaz az eredeti nélküli másolatoknak a technikai alapja”.<sup>22</sup> Az új embertípus, mely a 20. század végén születik meg, átalakítja teljes fogalmi rendünket, és a hierarchiák rendszeréből átvezet egy felforgatott struktúrába, ahol semmi sem egyértelmű – főként a hatalom és az eredet kérdései. A világ morfológiája egyre kevésbé lefedhető hagyományos kategóriáinkkal, és itt nyújt segítő kezét ember és gép homeosztázisa; a kiborg „egyszerre jelenti a gépek, identitások fogalmak, viszonyok, örök, és történetek felépítését és elpusztítását”.<sup>23</sup>

A szimbolikus rend korábbi létszerűsége szertefoszlni látszik, teremtmő ereje a kategorizáció passzivitásában fullad ki: „a mi gépeink már zavarbaejtően élők, mi magunk pedig ijesztően élettelenek vagyunk”.<sup>24</sup> A *HAMLET* a hegeli jellemzés anitétézisévé és paradox módon kibontakozásává válik: „[Shakespeare] szabad művészekké teszi [szereplőit] azon képeken keresztül, melyekben értelmük segítségével objektívan szemlélik magukat, mint műalkotásokat”.<sup>25</sup> De az objektivitás immár a tárgy objektivitása, a karakter az őt uraló tekintetek tárgya, a szabadság pedig a képernyő kómája, a mozdulatlanság eksztázisa. És bár a posztstrukturalista szubjektumelméletekben gyakran hallani a szubjektum haláláról, érvelésem szerint a *HAMLET*-ben inkább arról van szó, hogy darabokra hullik, végtelen számban másolódik, önmaga protézisévé válik. A szimbolikus rendből áttelepül az *objektív rendbe*,<sup>26</sup> a xerox kultúra gépezetébe. Azaz modellek részét képi, melyek

<sup>22</sup> Donna HARAWAY, *Kiborg-kiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években*, ford. Kovács Ágnes, in BÓKAY Antal et al. (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Bp., Osiris. 2002, 512.

<sup>23</sup> HARAWAY, *i. m.*, 519.

<sup>24</sup> HARAWAY, *i. m.*, 505.

<sup>25</sup> Hegelt idézi Harold BLOOM, *The Western Canon*, New York, Harcourt Brace, 1994, 70.

<sup>26</sup> Az *objektív rendnek* olyan rendszernek kell lennie, mely képes helyet adni annak a radikális működésnek, amely az új, kibernetikus embert jellemzi. A szimbolikus rend legfőbb erénye talán az volt, hogy esélyt adott egy olyan létszféra megteremtődésére, ahol hagyományos kategóriáink, melyek évezredekken keresztül formálódtak az emberi gondolkodásban, funkcionálisak tudtak maradni. Helyt adott az elnyomásnak, de a forradalomnak is. Felépítése és természete – jelentő elemek hierarchikus rendszere, melyek egymástól való különbözőségükben válnak jelentéssé, létezővé – dinamikus volt olyan értelemben, hogy a különböző-



arra hivatottak, hogy lehetséges valóságokat szimuláljanak, miközben megszüntetik minden referencialitás lehetőségét. Mindeközben a különféle társadalmi intézmények arra törekcszenek, hogy saját valóságukat, valószerűségüket minél határozottabban érvényre juttassák. Mivel a nagy „tettetés” következtében önmaguk szimulációjává válnak, szükségessé válik a valóság szövetének feltöltése olyan jelekkel, melyek valónak, referenciálisnak tünnek – ez lehet az oka a különféle szövegek, jelrendszerek posztmodern túltermelésének is. Baudrillard előre jelzi e folyamat lehetséges következményeit: „talán mégis példátlan mentális katasztrófa, bezáródás és mentális elcsökevényesedés leselkedik e rendszerre”.<sup>27</sup> A szimuláció és az ember ontológiájának amalgámja olyannyira feszültségekkel terhes, hogy „szövetségük” nem sokáig tartható fenn. A régít fel kell váltania az új, kibernetikus embernek.

Ez az új embertípus egy olyan kultúrában születik meg, amelyet már csak a *xerox* jelzővel lehet illetni. A *HAMLET* világát tükröző felszínek és mesterséges szemek, objektívek, kamerák, fényképezőgépek látványsokszorozása jellemzi. Hamlet gyakorta nem éli meg a dráma történetéseit, hanem csak videokameráján nézi végig

---

ség leküzdésére, vagy meghaladására irányuló *vágy* működtetni tudta, azaz a rendszeren belül mobilitást eredményezett. Még ha a szegény ember gazdaggá válásáról van is szó, vagy testi hibával rendelkező ember tökéletesedéséről, a szellemi vagy materiális javak birtoklásáról, a proletariátusról, uralkodókról, szektákról, titkos társaságokról, céhekről, hogy csak néhány példát említsek, a dinamizmus igénye nyilvánvaló. A szimbolikus rend egy nagyon színes emberi univerzum megteremtésének volt az alapja, de mint minden intézmény, mely kulturálisan, avagy társadalmilag adott, ez is kimerülhet, és ha eljött az ideje, át kell adnia a helyét valami másnak. Az *objektív rend*, a nyugati kapitalista fejlődés következő állomása nem azonos a „tárgyak rendjével” (Baudrillard). Ezt a fogalmat a szimbolikus rend analógiájára annak pótlásaként használom. Olyan struktúráról van szó, melynek elemei a lét egy olyan különös módozatába látszanak beletagozódni, ahol nem a szubjektumtól még független, azaz a saját primordiális (közvetlenül hozzáférhető) létén kívüli szféra határozza meg a szubjektivitást. Nem szeretném azt a benyomást sem kelteni, hogy a bennünk rejlő *valós* a szubjektivitás eredője (valamilyen isteni mag, genetikai kód, ösztönkényszerek, stb.). Arról van szó, hogy a szimbolikus rend, mint társadalomformáló ágens tarthatatlanná válik, mert egy olyan rend váltja fel, ahol az egyes részek közötti kapocs szokatlanul gyenge, jelentésvesztés és elszigeteltség jellemzik. A különféle létezők már csupán másolatok, nem különbségeik (ami relációs viszonyt jelent) határozzák meg őket, hanem *egybe nem esésük*. Ez az objektivitás a gép objektivitása, az „önmagába zártság” elszigeteltsége. A szubjektum nem látja meg magát a másiban, a másik tekintetben, a tükörben, mert megsokszorozódott példányszámokban áll rendelkezésre, autonóm egységekben, melyek egyenlő mértékben működő részei az őket magukba foglaló társadalomnak. A különbözőséget – mint jelentésgeneráló tényezőt – felváltja a (társadalmi) működés olyan szintű mechanikussága, mely már-már immanens lényegiséggel játszik szerepet az ember életében. A vágyak által motivált rendszert felváltani látszik az automatizáció genetikai szintű szabályozottsága, az öncélú, létezésért való létezés.

<sup>27</sup> Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford. Gángó Gábor, in KISS Attila et. al. (szerk.), *Testes Könyv I.*, Szeged, ICTUS és JATE, 1996, 161–191, 171.

őket (a „mily remekmű az ember” és a „lenni vagy nem lenni” monológ egyes rézeit, stb.). Mindig jelen van valamilyen riporter/fényképész, (biztonsági) kamera, képernyő vagy kép, de ezek nem vonják be aktív cselekvésfolyamatokba a szereplőket. Minden csak „van” és nem „lesz,” nincs keletkezési folyamat, csak eleve adottság, ami a hagyományos jelölőlogika és szubjektumműködés megsemmisülését jelenti:

Azelőtt a tükör, a megkettőződés, a színjáték, a másság és az elidegenedés képzeletvilágában éltünk. Ma a képernyő, az interfész és a megismétlődés, a szomszédosság és a hálózat világában [...] Az interfész titka az, hogy itt a Másik virtuálisan Ugyanaz – mert a másságot a gép titokban elsinkófálja.<sup>28</sup>

Ha nincs másság, amely a nyelvi működést logikailag megalapozza, nincs szubjektum sem – legalábbis eddigi értelmében. Valami, amit szubjektumnak nevezhetünk, továbbra is létezik, bár működése és jelenvalósága radikálisan más; nem pusztul el, hanem egy új struktúrában, az *objektív rendben* támad fel.

Az ember a virtualitás kezelője [...] A fényképezőgép használatánál például a virtualitások már nem a világot a maga látásmódja szerint „tükröző” [szubjektum] sajátjai, hanem az objektív virtualitását kiaknázó tárgyai. [...] a fényképezőgép olyan gép, amely minden szándékot megmásít [...] Maga a tekintet is eltűnik, mert az objektív lép a helyébe, az pedig a tárgy, tehát a látás megfordításának pártján áll. [...] A tükörben a [szubjektum] játszik a képzeletével. Az objektív és általában a képernyő esetében [...] a tárgy kerül „hatalomra”.<sup>29</sup>

Totális reprodukció veszi tehát kezdetét, ahol a színek, formák, gondolatok, és egyáltalán minden, ami eddig valamiből *lett*, már nem *lesz*, csak rengeteg példányban sokszorozódva *van*. Eközben a jelentés a passzivitás egyik mellékvágányává válik, hibernált sejtje, amit ki kell olvasztani, hogy emlékeztessen arra, amit jelöl. Az egymásutániség megszűntével az azonosság elburjánzik, egyre szűkítve a szubjektum határait. De ahelyett, hogy ez a létezés megszűntéhez vezetne, reinkarnációt eredményez: „az új technológiák, az új gépek, az interaktív képernyők egyáltalán nem idegenítenek el. Integrált áramkört alkotnak velem”.<sup>30</sup> Az embergép a kódolás és dekódolás egyszerű folyamatában leli meg helyét, melyet szilikon alapú protéziseivel végez az ismétlődés egyformaságában.

<sup>28</sup> Jean BAUDRILLARD, *A rossz transzparenciája*, ford. Klimó Ágnes, Bp., Balassi Kiadó–BAE, Tartóshullám–Intermédia, 1997, 49.

<sup>29</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 51.

<sup>30</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 52.

Amikor a dolgok, a jelek, a cselekedetek megszabadulnak az ideájuktól, a koncepciójuktól, a lényegüktől, az értéküktől, a referenciájuktól, a kezdetüktől és a végüktől, akkor végtelen önreprodukciójuk veszi kezdetét [...] Minden ideáját veszített dolog olyan, mint az árnyékát veszített ember – megőrül, és örülségének áldozata lesz”.<sup>31</sup>

Hamlet örülete, búskomor melankóliája onnan ered, hogy eredet nélküli másolatvilágában nem képes meglegelni „eredő önazonosságát.” Látszat és valóság megkülönböztetése értelmetlenné válik, mert nincsen semmi más, csak és kizárólag látszat: a valóság szimulációja.

Nincs ez másként a „lenni vagy nem lenni” jelenetben sem, amely három részletben került bele a filmbe. Első alkalommal a buddhista szerzetes Tich Nath Hanh beszél a *to be* (az angol *lenni* ige) tarthatatlanságáról. Szerinte inkább az „*inter-be*” (azaz az „együtt-lenni”) igét kellene használni, hiszen önmagában semmi sem létezhet. Később Hamlet a számítógépén néz, és oda-vissza teker egy felvételt, amelyen először pisztolyt tart halántékához, kimondja, hogy „lenni vagy nem lenni,” majd a szájába veszi a fegyver csövét. Ezt ismételteti körülbelül fél percig. Később, amikor majdnem a teljes monológ elhangzik, egy videotéka sorai között járkal, ahol csupa *action*, vagyis kétértelműen akciófilm/cselekvés feliratú blokk van. A lét kérdése immár nem a jelentőségteljes cselekvés előre irányuló aktivitásában, hanem a másolás és montázsolás passzivitásában merül ki. Nemcsak a cselekvés válik transzparenssé, hanem maga a szubjektum is, mert „az épületek üvegei szövetségre lépnek a kamera lencséjével, a képi ökonómiával, ami az identitást transzparens tulajdonná teszi”.<sup>32</sup> A kartéziánus ego köszön itt vissza, ami szintén áttetsző, és nem a másság, hanem az azonosság viszonylataiban tesz szert identitására. A dolgok felszabadulnak; de nem úgy, ahogy azt mi szeretnénk. A jelek megszabadulnak értéküktől ebben a végtelen önreprodukcióban; az azonosság apokalipszisében a szubjektivitás a végtelenségig másolódva túlterheli a rendszert, amiben gondolkodunk. Megsemmisíti a testet, mely

a metasztázis (szóródás) színhelye, minden folyamata gépiesen kapcsolódik egymásba, és programozása vég nélkül folyik, szimbolikus szervezés nélkül, transzcendens cél nélkül, pusztán az önmagával való promiszkuitásban, amely egyben a hálózatok és az integrált áramkörök promiszkuitása is.<sup>33</sup>

Csak a távolság köti össze az embert és vágyait, fájdalmait, de még gondolatait is. A szavak kiüresednek, és a képek veszik át helyüket: Hamlet „szavak, szavak, szavak” sorát fel kell, hogy váltsa a „képek, képek, képek.” Minden összefolyik, a dol-

<sup>31</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 11–12.

<sup>32</sup> BURNETT, *i. m.*, 52.

<sup>33</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 12.

gokat, a szubjektumot és az objektumot már nem lehet megkülönböztetni egymástól. A végkövetkeztetés, Baudrillard szavaival élve az, hogy

a mások poklából az azonosság mámorába jutottunk, a másság purgatóriumából az azonosság mesterséges paradicsomába. [...] Többé nem fordul elő az, hogy az ember elidegeníti az embert, már csak az embernek a gépektől eredő homeosztázisáról beszélhetünk.<sup>34</sup>

Az azonosság mámore a *spirál* különös terében bontakozik ki teljesen. A *spirál* megjelenik a Denmark Corporation logójában, az Egérfogó DVD borítóján, és magában a kisfilmben is. Bár egyesek azzal érvelhetnének, hogy a vállalati logó objektíva emlékeztet (ami lehetséges értelmezések sokaságát sugallja például a megfigyelés, a metafilmiség, illetve a nézői bevonódás szintjein) legalább annyira jelképezi a *Möbius-szalagot*. Egy végtelenített tartományt, mely ellentétben a síkkal, lehetőséget nyújt az egyik oldalról a másikra történő átmenetre; egy határoló vonala és csupán egy oldala van, és teljességgel irányíthatatlan. A *HAMLET*ben egy radikálisan új szubjektivitás kialakításában lesz kulcsszerepe:

Nincs a Möbiusénál szebb topológia annak érzékeltetésére, hogy milyen szoros egymásmellettségben van a közeli és távoli, a belső és a külső, a tárgy és a [szubjektum] ugyanabban a spirálban, amelyben a számítógép képernyője és saját agyunk képernyője is összefonódik.<sup>35</sup>

Baudrillard továbbgondolja ennek jelentőségét, és a DNS mintáját adó spirált azonosítja a végső és legfőbb protézissel:

Ha a protézis általában olyan, mesterséges valami, amely hiányzó szervet pótol vagy a test meghosszabbítása eszköz formájában, akkor a testre vonatkozó teljes információt hordozó DNS-molekula a *par excellence* protézis, mert lehetővé teszi, hogy a *test önmaga révén a végtelenségig meghosszabbítsa magát* – mint-hogy önmaga már csak protéziseinek végtelen sora”.<sup>36</sup>

Általa a test végtelenül meghosszabbíthatja és lemásolhatja, klónozhatja önmagát, az azonosság mámorában reprodukálva *ugyanazt*. A DNS, a szem és a tekintet metonimikus reprezentációinak sorozatos fókuszba állítása folytán olyan közel kerülünk a képernyőhöz, hogy tekintetünk „szétterjed a képben”. Az interfész kómája egyet jelent az azonosság mámorával, ahová a másság poklából jutottunk. Az objektummá váló szubjektum számára nincsen eredet vagy szimbolikus rend, csak valamiféle mechanikus homeosztázis. Ezentúl a szimulákrum által okozott

<sup>34</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 53.

<sup>35</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 51.

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 102.

transzparencia jelenti a véget; „az öntudat az úrbe sugárzik”.<sup>37</sup> Valóban, Hamlet halála után a kamera felfelé fordul, hogy Niké szobra felett egy fehérlő füstcsíkot maga után húzó repülőgépre nézzen a szürkületi égen, végigkövetve az új *hiper-szubjektumot*, amint új útjára tér.

A film zárásában a bezáródás örömét felváltja a nyitottság, a burjánzás és a homeosztázis bizonytalansága. Hamlet halálát követően megjelenik egy tévés bemondó alakja, aki, sajnálkozva a tragikus eseményeken, arra a következtetésre jut, hogy gondolataink mind a mieink, de az eredményük, a tettek és történések, már nem a sajátjaink. Ezt követően megjelenik a vége főcíme (*From the play by William Shakespeare*), de ahelyett, hogy a fekete alapon elindulnának felfelé a szereplőgárda és a technikai személyzet nevei, egy sugógépet látunk, amelyen hasonlóképp felfelé haladnak – az éppen látott riporter szavai. A végső következtetés szerint tehát bár gondolatainkat sajátunknak érezzük, nem azok. A szubjektumot az objektummal összekötő spirálban születik meg a kibernetikus ember; a szubjektum az azonosság mámorát magában rejtő tekintetben támad fel újra. A bezáródás örömét a végtelené váltja fel. A megsemmisülés új útja az elszaporodás, a transzparencia, a metasztázis. „Nincs többé fatális eltűnés, csak fraktális szétszóródás”.<sup>38</sup> A szubjektum metasztázisa Shakespeare metasztázisa; a szubjektum végtelen reprodukciója Shakespeare reprodukciója, és fordítva. Itt nincs határiszony, eredeti és másolat, csak szétszóródás, spirál, DNS és szimulákrum. Ezen a ponton nyilvánvalóvá válik a cím jelentése is: a Hamlet/HAMLET egy egyszerű matematikai művelet, az osztás, melyet végrehajtva minden betű eltűnik, és az *azonosság* marad meg, az *egy*, az *uni*, vagy a *mono* – és még valami, ami nem írható le betűkkel vagy számokkal: a láthatatlanná váló *másság*. A másság a posztmodern kultúra működésében elillan, és talán nem is létezik többé – hiszen a szubjektum számára nem létezik az, ami észlelhetetlen.

A *HAMLET* tehát egy új kultúrátípusba ágyazódó, radikálisan új szubjektumot mutat be Shakespeare drámájának adaptálásán keresztül, egy millenáris jelentőségű, posztapokaliptikus filmben. Az azonosság és a másság között egyensúlyozva végül arra a következtetésre juthatunk, hogy az adaptáció víziójában a nyugati, posztmodern ember identitása átalakulóban van a megismétlődés és a másolódás által jellemzett társadalmi/kulturális térben. A szimbolikus rend elcsökevényesedése, az általam *objektív rendnek* nevezett új nem/relációrendszer feltételezi a *xerox* kultúra létrejöttét, ahol nem a *lenni* és a *nem lenni* közti különbség, hanem a közöttük fennálló azonosság a fontos. A *HAMLET* arra figyelmeztet, hogy a másság kámforként illant el az emberiség életéből,<sup>39</sup> talán nem is olyan régen, és most

<sup>37</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 106.

<sup>38</sup> BAUDRILLARD, *i. m.*, 10.

<sup>39</sup> Természetesen itt nem a különbségekről (nem, faj, osztály, életkor, stb.) van szó, hanem arról a meghatározottságról, amely a szimbolikus rendben az individuumot társadalmi emberré formálta.

már az azonosság mámorában kell élnünk életünket, mechanikus szimbiózisban szilikon alapú protézisekkel, egy felszínekből álló szimulációban, amit naivan még mindig ugyanannak a világnak gondolunk, amelyekből gondolataink származnak.

Szükségesnek látszik az új kultúratípust lefedni tudó, az új körülményekkel számolni képes beszédmód kialakítása, nemcsak a tudomány, hanem a társadalom összes területén. Mert, ahogy az adaptációk változó alakzataiban ez nyomon követhető, a világ egyre gyorsabban rohan valami ismeretlen felé, és ahhoz, hogy erről beszélni tudjunk, komolyan kell vennünk a tényt: Shakespeare metasztázisa a szubjektum metasztázisa. Ezt alátámasztandó, végezetül álljon itt egy érdekesség: a *Hamletet* hatszor adaptálták a kilencvenes években; az új millennium első hét évében már most tizenhárom filmváltozat létezéséről lehet tudni.<sup>40</sup> Úgy látszik, korunk egyre inkább megszállottja a hamleti kérdésnek: „Ki van ott?”

---

<sup>40</sup> A [www.imdb.com](http://www.imdb.com) honlapja szerint az adaptációk rendezői és időpontjai a következők: ZEFFIRELLI 1990; KLINE 1990; CAVASSILAS 1990; PENNANEN 1992; MONIAC 1994; BRANAGH 1996; ALMEREYDA 2000; SCOTT 2000; LARGE 2000; ROSE 2002; STEMANN 2002; MUNDELL 2003; BARCZYK 2004; HONERT 2005; GUTIÉRREZ 2005; CLOW 2005; BARGALLÓ 2004; CAVANAGH 2005; RAJKOVIC 2007.

Az államtest retorikája a *Lear király*ban

A *Lear király* recepciótörténete szempontjából a huszadik század második felében elvégzett nemzetközi kutatások egyik legjelentősebb hozadéka talán az, hogy első-sorban az R. A. Foakes által historizáló értelmezői gyakorlatnak<sup>1</sup> nevezett olvasási stratégiák ráirányították a figyelmet a reneszánsz államelméleti koncepciók szerepének érvényességére.<sup>2</sup> Mary Axton és Albert Rolls monográfiája<sup>3</sup> részletesen bemutatja, miként tükrözi a shakespeare-i dráma a reneszánsz államelméleti gondolkodásban a „király két testeként” ismeretes teológiai-politológiai koncepciót.<sup>4</sup> Az emberi test analógiájának segítségével ez az elmélet az uralkodót mint Krisztus földi megtestesítőjét, két szimbolikus testtel ruházza fel: a természetes testtel (*corpus naturale*), amely saját halandó fizikális mivoltát jelenti, illetve egy politikai testtel (*corpus politicum*), amely transzcendentális létezőként fölötte áll az előző esendőségeinek. Mary Axton rendkívül meggyőzően érvel amellett, hogy Lear esetében a tragikus vétség éppen abban áll, hogy a király tévesen ítéli meg saját szerepét, és úgy viselkedik, mintha csak egy természetes testtel rendelkezne ezért országáról, mint személyes birtokáról rendelkezik, cselekedeteit elsősorban apai és nem uralkodói szerepe határozza meg, és mindezzel jóvátehetetlen bűnt követ

---

<sup>1</sup> R. A. FOAKES *The Reception of King Lear*, in Uő, *Hamlet versus Lear: Cultural Politics and Shakespeare's art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 45–77.

<sup>2</sup> Justus Lipsius 1594-ben angol fordításban *Six Bookes of Politickes or Civil Doctrine* címmel megjelent művének hatásáról lásd Arthur F. KINNEY, *Some Conjectures on the Composition of King Lear*, in *Shakespeare Survey 33: King Lear* (1980), 13–25. A *Lear király* 17. századi aktuál-politikai vetületéről lásd: Margot HEINEMANN, „Demystifying the Mystery of the State”: *King Lear and the World Upside Down*, in *Shakespeare Survey 44: Shakespeare and Politics* (1991), 75–83.

<sup>3</sup> Albert Rolls ugyan csak érintőlegesen ír a *Lear király*ról, Mary Axton viszont egy külön fejezetet szentel I. Jakab trónra lépése és Shakespeare *Lear király*a közötti kapcsolat bemutatásának, lásd: Mary AXTON, *The Problem of Union: King James I and 'King Lear'*, in Uő, *The Queen's two bodies: drama and the Elizabethan Succession*, London, Royal Historical Society, 1977, 131–147.

<sup>4</sup> A koncepció részletes történeti áttekintését lásd: Ernst KANTOROWITZ, *The King's two bodies: a study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

el politikai testével szemben.<sup>5</sup> Ennek az álláspontnak az adja a történelmi hitelességét, hogy – amint az 1608-as Quarto kiadás címlapjáról is kiderül –, Shakespeare darabja a királyi udvarban került előadásra,<sup>6</sup> ahol a nézők soraiban ülő I. Jakab maga is gyakran alkalmazta beszédeiben a politikai test gondolatát,<sup>7</sup> így a korabeli közönség számára a színpadon megjelenített uralkodó és az ország aktuális királya között vonható párhuzam nyilván sokkal egyértelműbbnek tűnt, mintsem azt a huszonegyedik századi befogadó gondolná.<sup>8</sup>

Összességében azonban elmondható, hogy az eddigi tanulmányoknak alapvetően két hiányossága van, amely továbbgondolásra késztet: egyrészt az államtest fogalma kapcsán az említett kutatók szinte kizárólag a király két testének elméletét vizsgálják, és ebből kifolyólag a dráma főszereplőjére, azaz Learre koncentrálnak. Másrészt egyik elemzés sem lép túl a dráma cselekményének kommentálásán, illetve az etikai kérdéseket feszegető karakterkritika szintjén, és így figyelmen kívül hagyják a szöveg metaforikájában rejlő lehetőséget, amely pedig ugyanúgy hozzájárul az irodalmi textus jelentésének alakulásához.

Jelen tanulmány azt kívánja igazolni, hogy egy történelmileg hiteles, szöveg közeli olvasat során a *Lear király* szövegének retorikai megformáltsága és a korporális metaforák jelenléte lehetővé teszi az államtest szervanalógiájára épülő társadalomelméleti koncepció érvényesülését, és egyúttal alapvetően meghatározza az egyes szereplők közötti viszonyok olvasatait is.

Az államtest szervanalógiája a Menenius Agrippa által felidézett gyomor meseje révén egyértelműen megjelenik Shakespeare *Coriolanus* című művében,<sup>9</sup> amely hozzávetőleg egy időben keletkezett a *Lear királlyal*.<sup>10</sup> Bár a Shakespeare-filológia e szöveghely elsődleges forrásaként Camden *Remaines of a Greater Worke Concerning*

<sup>5</sup> AXTON, *i.m.*, 140–141.

<sup>6</sup> „As it was played before the Kings Maiestie at Whitehall upon S. Stephans night in Christmas Hollidayes” A Quarto kiadás digitális képe megtekinthető a British Library honlapján: <http://www.bl.uk/treasures/shakespeare/kinglearbibs.html#first>, 2008. március 1.

<sup>7</sup> Az uralkodása alatt először, 1604. márciusában összehívott parlamenti ülésen elhangzott beszédét részletesen elemzi RADÓ Bálint, „I am Head and Gouvernour of all the People in my Dominion”: An Analysis of the Speech Delivered by King James I in the London Parliament in 1604, in KURDI Mária és SÁRI László (szerk.), *Focus: Papers in English Literary and Cultural Studies, Special Issue on Film/Video Studies and British Studies*, Pécs, University of Pécs, Department of English Literatures and Cultures, 2004, 136–148.

<sup>8</sup> Rádásul a *Lear királynak* az uralkodón kívül más olyan szereplője is van, akiket a 17. század eleji közönség valós történelmi személyekkel azonosíthatott, hiszen I. Jakab két fia a királyi udvarban történt előadás idején a Cornwall, illetve Albany hercege címet viselték. Gary TAYLOR, *A new source and an old date for King Lear*, *The Review of English Studies* 132 (1982), 412.

<sup>9</sup> William SHAKESPEARE, *Coriolanus*, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, ed. Philip BROCKBANK, London & New York, Routledge, 1976, 102–107.

<sup>10</sup> R. A. Foakes a *Lear király* kritikai kiadásának szerkesztője 1605–1606-ra datálja a darabot: William SHAKESPEARE, *King Lear*, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, ed. R. A. FOAKES, London & New York, Routledge, 1997, 89–92; Philip Brockbank, a *Coriolanus*



*Britaine* (1605), illetve William Averell *A Marvailous Combat of Contrarieties* (1588) című műveit jelöli meg,<sup>11</sup> az állam berendezkedését és különböző intézményeinek funkcióját az emberi test mintájára bemutató hatalomelméleti modellt Shakespeare több forrásból is ismerhette,<sup>12</sup> hiszen mind vallási, jogi és retorikai kézikönyvek gyakran idézték ennek az elméletnek a különböző változatait. Az *Újszövetségben* a Korinthusiakhoz írt első levélben Szent Pál Krisztust az egyházközösség jelképes testeként mutatja be;<sup>13</sup> az angolszász közjogi gondolkodásban az állam szerkezetének a szervanalógia alapján történő részletes leírását a 12. században John of Salisbury *Policraticus* című művében találjuk, amit még Shakespeare kortársai is idéztek,<sup>14</sup> sőt a reneszánsz Angliában széles körben ismert klasszikus antik szerzők közül Cicero *De officiis* című értekezése szintén az emberi test hasonlatát alkalmazza az emberi társadalom tagjai egymásra utaltságának leírására.<sup>15</sup> Alapvetően azonban ennek a modellnek minden változatát egyformán jellemzi az a szándék, hogy az államfőt egy olyan, önmagánál nagyobb rendszer részeként mutassa be, amely rendszeren belül a különböző részek kölcsönösen hatással vannak egymásra, és az államtest egységének és „egészségének” fenntartásához nem egy-egy szerv dominanciájára van szükség, hanem arra, hogy az összes szerv saját funkciójának megfelelően működjön.

---

szerkesztője pedig egy tágabb időintervallumot ad meg, és 1605 és 1610 között valószínűsíti a dráma keletkezését: SHAKESPEARE, *Coriolanus*, i.m., 24–29.

<sup>11</sup> *Uo.*, 29.

<sup>12</sup> A lehetséges irodalmi, jogi, teológiai és politológiai források történeti áttekintését, illetve az angol reneszánsz irodalomra és Shakespeare *Coriolanus*-ára gyakorolt hatását lásd az alábbi monográfiában: David George HALE, *The Body Politic. A Political Metaphor in Renaissance English Literature*, The Hague & Paris, Mouton, 1971.

<sup>13</sup> 1 Kor. 12, 12–27.

<sup>14</sup> A *Policraticus* intenzív utóéletét nagyon jól mutatja, hogy a 15–17. századok során legalább nyolcszor megjelent nyomtatott változatban is: Ernst Robert CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, ford. Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1973, 140. A Globe színház „Totus mundus agit histrionem” feliratában is megjelenő „teatrum mundi” toposzának 16–17. századi népszerűsége szintén a *Policraticus*-nak köszönhető: FABINY Tibor, *Theatrum Mundi and the Ages of Man*, in UÖ és ROZSNYAI Bálint (szerk.), *Shakespeare and the Emblem, Studies in Renaissance Iconography and Iconology*, Szeged, 1984, 288. Shakespeare kortársai közül a már említett William AVERELL, *A Dyal for dainty Darlings, rockt in the cradle of Security* című lelki tükrében egy konkrét szöveghelyére hivatkozik a *Policraticus*-nak, George ABBOT 1600-ban megjelent *An exposition vpon the prophet Ionah Contained in certaine sermons, preached in S. Maries church in Oxford* című prédikációgyűjteményében, illetve Francis GODWIN 1601-es *A catalogue of the bishops of England* című művében pedig szó szerint idéz egy-egy részletet a latin szövegből.

<sup>15</sup> Marcus Tullius CICERO, *Thre Bokes of Duties to Marcus his sonne, turned out of latine into english*, by Nicholas Grimalde, London, 1556, 117. Ezt azért is érdemes kiemelni, mert a 16. század végén az alapfokú oktatás egyik kézikönyveként használták Angliában, így nagy a valószínűsége, hogy Shakespeare ismerte ezt a művet: T. W. BALDWIN, *William Shakspeare's Small Latine and Lesse Greeke*, Vol. II, Urbana, University of Illinois Press, 1944, 586.

A Shakespeare-filológia a *Lear király* legfontosabb drámai forrásaként az ismeretlen szerzőtől származó *The True Chronicle Historie of King Leir and his three daughters* című darabot tartja számon,<sup>16</sup> de egy összevető olvasás során már az első felvonásnál kiderül, hogy Shakespeare változata több szempontból is különbözik a feltehetően forrásanyagként használt szövegtől.<sup>17</sup> A drámai alapszituáció szempontjából az egyik legjelentősebb különbség abban áll, hogy míg a krónikás históriában a főszereplő és három lányának beszélgetése családi keretek között zajlik,<sup>18</sup> a *Lear királyban* egy protokolláris esemény adja a párbeszéd dramaturgiai kontextusát. Gloster és Kent rövid, informális dialógusa után színpadra lépő uralkodó rímtelen drámai jambusokban kifejtett gondolatai formálisan is jelzik a stilisztikai- és beszédmódbeli váltást és a nyilvános beszéd kezdetét, amelynek George Puttenham 1589-es retorikai kézikönyve alapján<sup>19</sup> szükségszerűen figuratívnak kellett lennie.<sup>20</sup> A kor és a ceremóniális alkalom elvárásainak megfelelően Goneril és Regan a retorikai alakzatok széles skáláját felhasználva felel Lear azon kérdésére, hogy mennyire szeretik őt. Mindkettőjük válaszát a hiperbola dominanciája jellemzi, amelyet Puttenham „hazug alakzatnak” nevez,<sup>21</sup> és egy példa segítségével figyelmeztet arra, hogy az uralkodó erényeinek ilyen eszközzel való méltatására egy nyilvános beszéd során csupán egy „undorító hízelgő bolond” hagyatkozik.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Geoffrey BULLOUGH, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, Vol. VII Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, London, Routledge, 1973, 269. A közvetlen textológiai forráson túl azonban a Tudor-kori, politikai célzatú moralitásjátékok vagy más néven interludiumok dramaturgiai hatása is kimutatható a *Lear királyban*, és különösen Thomas Norton és Thomas Sackville 1561-ben *Gorboduc, avagy Ferrex és Porrex tragédiája* címmel megjelent műve esetén igazolható a szorosabb drámatörténeti kapcsolat. Maynard MACK, *Archetype, Parable and Vision*, in Uő, *King Lear in Our Time*, Berkeley & Los Angeles, California University Press, 1972, 56–61. Barbara Heliodora Carneiro DE MENDONÇA, *The Influence of Gorboduc on King Lear*, in *Shakespeare Survey 13: King Lear* (1966), 41–48.

<sup>17</sup> A két szöveg rendkívül alapos komparatív elemzését lásd: Richard KNOWLES, *How Shakespeare Knew King Leir*, in *Shakespeare Survey 55: King Lear and its Afterlife* (2002), 12–35.

<sup>18</sup> Vö. Actus I, Sc. iii, 219–327. ANONYMOUS, *The True Chronicle Historie of King Leir and his three daughters*, 1605, ed. W. W. GREG, Oxford, The Malone Society Press, 1907.

<sup>19</sup> Már a huszadik század eleji reneszánsz retorikai kutatások kimutatták, hogy Shakespeare valószínűleg ismerte és használta ezt a kézikönyvet. Paul HAMMOND, *Sources for Shakespeare's Sonnets 87 and 129 in Tottel's Miscellany and Puttenham's The Arte of English Poesie*, Notes and Queries 50 (2003), 408.

<sup>20</sup> Vö. „Chap. II. How our writing and speeches publike ought to be figurative, and if they be not doe greatly disgrace the cause and purpose of the speaker and writer. Bvt as it hath bene alwayes reputed a great fault to vse figurative speeches foolishly and indiscretely, so is it esteemed no lesse an imperfection in mans vtterance, to haue none vse of figure at all, specially in our writing and speeches publike, making them but as our ordinary talke, then which nothing can be more vnsauourie and farre from all ciuilitie.” George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie 1589*, A Scholar Press Facsimile, Menston, The Scholar Press Limited, 1968, 115.

<sup>21</sup> „When we speake in the superlatiue and beyond the limites of credit, that is by the figure which the Greeks call Hiperbole, the Latines Dementiens or the lying figure”, uo., 159.

<sup>22</sup> „A grosse flattering foole”, uo., 160.

Ezzel szemben a feltűnően rövid „semmi”-t követően, Cordelia legelső hoszszabb megnyilatkozása így hangzik:

Boldogtalan én! ki számhoz nem	Unhappy that I am, I cannot heave
bírom	
Emelni szívemet. Szeretem fölségedet	My heart into my mouth. I love your
	majesty
Tisztem szerint, sem többé, sem	According to my bond; no more nor
kevésbé.” <sup>23</sup>	less. (1.1.91–93) <sup>24</sup>

Ez a két mondat több szempontból is éles kontrasztban áll a két idősebb nővér költői képekkel telített szóáradatával, hiszen Cordelia a *bond* kettős értelme révén a szeretet kötelékének kötelessége, és nem a személyes emóciói alapján határozza meg Learrel való viszonyát, akit a jelenet során következetesen uralkodóként szólít meg.<sup>25</sup> Azonban a legerősebb költői kép, vagyis a szív szájba való felemelésének egy historikusan alátámasztható olvasatához a korabeli emblémás könyvek nyújthatnak segítséget, melyekben a felmutatott nyelv és a hát mögé rejtett szív a képmutatás,<sup>26</sup> illetve a hízeglő barát vagy a hazaáruló jelképe.<sup>27</sup> Az adott mondat jelentését tovább árnyalja a „cannot” modális segédige kettős értelme (‘nem tudom’ vagy ‘nem tehetem’), amit Vörösmarty Mihály fordítása nem tud visszaadni. Amennyiben ezt a sort a fentebb idézett magyar szöveg nyomán értelmezzük, a képes beszéd itt azt fejezi ki, hogy Cordelia képtelen úgy artikulálni gondolatait, mint nővérei, vagyis ha akarna sem tudna részt venni abban a verbálisan túlfűtött,

<sup>23</sup> A magyar szöveget Vörösmarty Mihály fordításában idézem, az alábbi kiadásból: William SHAKESPEARE, *Lear király*, in *Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*, Bp., Európa, 1988, 605–742. Az összes kiemelés mind a magyar mind az angol szövegben tőlem [M. J.] származik.

<sup>24</sup> Az angol szöveghelyeket a továbbiakban az Arden Shakespeare kritikai kiadás jelölései segítségével idézem: SHAKESPEARE, *King Lear*, i.m.

<sup>25</sup> A jelenet során kétszer „majesty”-nek (1.1.92 és 225), négyszer pedig „lord”-nak (1.1.87, 95, 106, 108) nevezi Lear.

<sup>26</sup> Lásd a „Frvstra Me Colvnt” mottójú emblémát: Georgette DE MONTENAY, *Emblematum christianorum centuria / Cent emblemes chrestiennes*, Zurich, Christoph Froschover, 1584, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books>, 2008. március 1.

<sup>27</sup> „A traitor and a flattering friend, / Say that they neuer do intend” mottójú embléma képe egy udvaroncot ábrázol, aki a nyelvét egy tálon bal kézzel maga elé nyújtja, szívét pedig jobb kezében tartva a háta mögé rejt. A kép alatt az alábbi vers olvasható: „The flatterers and traitors both be such, / That with their words their thoughts do not agree: / For till iust triall bring them to the tuch, / They seeme in shew most faithfull friends to bee: / But little will they do, professing much; / And inwardly from friendship they do flee; / Who when their heart behind they do conuay, / They beare in hand their tongue another way.” Guillaume LA PERRIERE, *The theater of fine devices*, A facsimile of the unique copy of the book of emblems published by Richard Field in London 1614 and now in the collections of the Huntington Library, Huntington Library, 1983, F2 iii.

retorikai eszközökkel teletűzdelt diskurzusban, amely Regan és Goneril beszéd-módját jellemzi. Viszont ha a „cannot” szót a fentebb vázolt drámai szituáció, illetve az emblémás könyvekből nyert ismeretanyag alapján a „nem emelhetem” értelemben olvassuk, Cordelia szavai arra utalnak, hogy egy nyilvános beszéd során ő társadalmi és nem családi kötelességét tartja fontosabbnak, vagyis ha folytatná azt a retorikai játékot, amelyet nővérei elkezdtek, az hízélgés és hazaárulás lenne, amivel félrevezetné Leart, akinek a személyében ő egy ilyen hivatalos helyzetben elsősorban nem apját, hanem az államfőt látja.<sup>28</sup>

Tom McAlindon még egy poétikai sajátosságot kiemel az idézett sor kapcsán: Cordelia itt tulajdonképpen saját nevének etimológiai jelentésére irányítja a figyelmet,<sup>29</sup> ami ettől a sortól kezdve „néma szójátékként” funkcionál, és egyértelműen jelzi a színpadi karakter dramaturgiai szerepét.<sup>30</sup> Már az első felvonásban is egyértelműen kimutatható, hogy Cordeliának a Learhez, vagyis az államfőhöz való viszonyát lexikális szinten a szív trópusának dominanciája jellemzi,<sup>31</sup> ami a szereplők társadalmi viszonyrendszerének bemutatását tekintve már önmagában is felveti az említett szervanalógián alapuló államtest relevanciájának lehetőségét. Különösen azért, mert nem Cordelia az egyetlen, akinek a főszereplővel való kapcsolatát nem magánéleti, hanem társadalmi kötelezettsége határozza meg. Kent a darabban számtalan alkalommal tetteivel is tanúságot tesz Lear iránti hűségéről és tiszteletéről. Az első felvonásban viszont, amikor a király bejelenti, hogy lemond az uralkodói hatalomról két idősebb lánya javára, Cordeliát pedig kitagadja és

<sup>28</sup> A lexikális ismétlődés segítségével sajátos kontrasztban áll ez a megnyilvánulás azzal a már egyértelműen magánéleti jelenettel, amely nem a színpadon történik, és így a mindenkori befogadó csak Kent és egy nemes párbeszédéből értesül arról, miként reagált Cordelia, amikor elolvasta a levelet, amelyből megtudta, hogy nővérei elüldözték Leart: „Kent: S nem szóla semmit? Nemes: Vagy két ízben atyját / Sohajtá, mintha szívét nyomta volna.” *KENT Made she no verbal question? / Gentleman Faith, once or twice she heaved the name of father / Pantingly forth as if it pressed her heart* (4.3.25–27).

<sup>29</sup> Cordelia nevének a latin *cor, cordis* n. 'szív' szóra való utalásának jelentőségét már számtalan kutató felismerte. R. A. Foakes például amellet érvel, hogy Shakespeare azért választotta a Cordelia névváltozatot a szintén elterjedt Cordeilla és Cordella helyett, mert így a név utótagja az „ideal” szó anagrammája által tökéletesen ki tudta használni a névben rejlő szójátékot. SHAKESPEARE, *King Lear*, i.m., 34. Ted Hughes viszont egy még elmélyebb magyarázatot kínál, mert szerinte a Cordelia franciás kiejtéssel egybeesik a „Coeur de Lear” vagyis 'Lear szíve' szóalakkal. Ted HUGHES, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Faber and Faber, 1992, 273.

<sup>30</sup> Tom McALINDON, *Tragedy, King Lear and the Politics of the Heart, Shakespeare Survey 44: Shakespeare and Politics* (1991), 87.

<sup>31</sup> Lear szövegében háromszor ismétlődik a szív szó az első jelenetben, és mindhárom alkalommal Cordeliával összefüggésben. A magyar fordítás csak két esetben tartja meg ezt a szóképet: „Szived szerint szólsz?” *But goes thy heart with this?* (1.1.105) „Légy szívemtől örökre idegen” *As a stranger to my heart and me* (1.1.116); „most leveszem az atyai gondot róla” *as here I give / Her father's heart from her* (1.1.126–127).

számúzi országából, Kent élesen szembeszáll akaratával, és egy hűséges alattvalóhoz egyáltalán nem méltó szavakkal szólítja meg:

Vén ember mit cselekszel?	What wouldst thou do, old man?
Hiszed, hogy a kötelesség szólni	Think'st thou that duty shall have
nem mer,	dread to speak,
Midőn a hatalmat a hizelkedésnek	When power to flattery bows? To
bókolni látja? Hol dőre lett a fölség,	plainness honour's bound
Ott a becsület nyíltsággal tartozik.	When majesty falls to folly. Reserve
Vond vissza végzésed, hozd helyre	thy state,
tüstént	
legjobb belátásod szerint ez undok	And in thy best consideration check
Elhirtelenkedést.	This hideous rashness. (1.1.147–152)

Az idézett közbeszólás dramaturgiai jelentősége többek között abban áll, hogy Kent az első szereplő, aki egyértelműen nevén nevezi a hízélgést,<sup>32</sup> vagyis szakít a figuratív szóhasználattal, beszédmódot vált, és egyben értelmezi is a korábban elhangzottakat. Van azonban egy olyan sora a fentebbi idézetnek, ami a különböző szövegvariánsok által még valamire felhívja a figyelmet. A magyar fordításban „vond vissza végzésed”-ként megjelenő tagmondat a Folióban *reserve thy state* azaz ’őrizd meg helyzedet’ a Quartóban pedig a *reverse thy doom* vagyis ’fordítsd visszájára végzedet’ formában olvasható. A Folióban megjelenő változat *state* szava már önmagában is kétértelmű, hiszen Lear mentális állapotára (’őrizd meg nyugalmadat’), illetve a birodalmára (’tartsd meg a birodalmadat’) egyaránt vonatkozhat, viszont az adott sor váltakozása következtében kialakuló szemantikai ambivalencia arra látszik utalni, hogy az uralkodó személyének és az ország sorsának végzete tulajdonképpen egy és ugyanaz. Így tehát Kent szavai arra engednek következtetni, hogy valójában nemcsak Lear fizikális testét, de az államtestet is a széthullás, a fragmentáció veszélye fenyegeti. Amellett azonban, hogy Kent saját kötelességére hivatkozik, amikor szembeszegül a királlyal, néhány sorral lejjebb így határozza meg a hozzá való viszonyát: „Láss jobban, Lear; engedd, hogy én legyek / szemed világa” *See better Lear and let me still remain / The true blank of thine eye* (1.1.159–160). Az ebben a sorban megjelenő korporális metafora újra a szervanalógiát idézi fel, amely ráadásul a *Gorboduc* segítségével egyértelműen a király tanács-

<sup>32</sup> Shakespeare ezen a ponton is lényegesen eltér a krónikás históriától, hiszen ott még mielőtt Lear magához kéretné lányait, Skallinger, a király tanácsosa, elmeséli a kishúguk érényekre rendkívül féltékeny Ragannak és Gonorillnak apjuk titkos tervét, miszerint csak azért teszi majd fel gyermekeinek a „ki szeret engem legjobban” kérdést, hogy Cordellát törbe csálja, és ő maga választhasson férjet neki. Ezért két nővér nyíltan megbeszéli, hogy olyan hízélgésben részesítik apjukat, amilyenben még soha életében nem volt része, csakhogy Cordellával elbánjanak. Vö. ANONYMOUS, *i. m.*, Actus I, Sc. i, 128–198.

adóival azonosítja a szem által jelölt társadalmi szerepet.<sup>33</sup> John of Salisbury rendszerében a szem funkcióját a kormányzók töltik be, akiknek feladatát a következőképpen határozza meg a szerző:

Kormányzó tehát az, aki a jogszolgáltatásban a provinciák lakóinak élén áll. Tudnia kell, mi méltányos és méltánytalan, valamint rendelkeznie kell a képességgel és elszántsággal arra, hogy ami igazságos, az végrehajtsák. Mert a halál bekövetkezte ugyan nem róható fel az orvosnak, de ha a szomorú esemény az ő hozzá nem értésének következménye, mégis méltán okolják érte. Ha pedig meg tudta volna akadályozni, de nem akarta, nem tudatlansága, hanem rosszindulata miatt ítélik el.<sup>34</sup>

A szervanalogikus megfeleltetés alapján tehát Kent pontosan azt a kötelességét teljesíti, amit a neve által is jelölt kormányzói pozíció megkövetel, vagyis szót emel a Cordeliát ért méltánytalanság ellen. Ráadásul a *Policraticus*-ban felbukkanó „orvosi szerep” szövegszerűen is tetten érhető Kent következő megszólalásában, amikor így figyelmezteti Leart:

Tedd, öld meg az orvost, s a rossz nyavalyának	„Do,” kill thy physician, and thy fee bestow
Juttasd a díjt. – Határozatod	upon the foul disease. Revoke thy gift,
Vedd vissza, vagy míg a szó torkomon	Or whilst I can vent clamour from my throat
Kiférhet, azt mondom: rosszúl tevél.	I'll tell thee thou dost evil.
	(1.1.164–167) <sup>35</sup>

<sup>33</sup> Arostus, a király egyik tanácsadója, Gorboducot az állam fejének „And to this Realm whole worthy head you are” (1.2.36), a tanácsadókat pedig az uralkodó szemének „your eye, your Council” (1.2.110) nevezi. Thomas NORTON, Thomas SACKVILLE, *The Tragedy of Gorboduc, Renaissance Editions*, <http://www.uoregon.edu/~rbear/gorboduc.html>, 2008. március 1.

<sup>34</sup> John of SALISBURY, *Policraticus: Az udvaroncok hiábavalóságairól és a filozófusok nyomdokairól*, ford. Somfai Anna, Bp., Atlantisz, 1999, 151.

<sup>35</sup> Sajátos kontrasztban állnak ezek a sorok azzal a jelenettel, amely során a kalodába zárt álruhás Kent mellett álló Lear azért dühöng, mert Regan és Cornwall fáradtságra és betegségeire hivatkozva nem hajlandók szóba állni vele: „De felhagyok. Tán hirtelenkedém, / Midőn a kedvescsökkent beteget / Ép embernek veszem. – Halál és kárhozat! / Miért ül ez itt?” *I'll forbear, / And am fallen out with my more headier will / To take the indisposed and sickly fit / For the sound man. [Notices Kent.] Death on my state! Wherefore / Should he sit here?* (2.2.298–302) Az angol szövegben kiemelt szavak különös iróniáját egyrészt az adja, hogy a saját akaratából a hatalmáról lemondott államfő olyan beszédmódot alkalmaz, amelyre voltaképpen már nem jogosult. Másrészt, bár még nem tudatosan, de a néző/olvasó számára már szignifikáns módon Lear megnevezi azt a végzetes hibát, amely majd saját bukásához vezet, és amelyre éppen Kent figyelmeztette az előző felvonásban ugyanazzal az egészség-betegség szókészletén alapuló nyelvi szimbolikával, ami itt Lear megnyilatkozását is jellemzi.

A Kent soraiban felbukkanó „nyavalya” (*disease*) szó már az első felvonásban előrevetíti azt a metaforasort, amely a későbbiekben Learnek a két idősebb lányával való kapcsolatának is állandó attribútuma lesz. Gonerilt például egy dühroham kíséretében a következő szavakkal illeti miután lánya elutasítja minden kérését:

Te mégis	But yet thou art my flesh, my blood,
Testem, lányom, vérem vagy – vagy	my daughter,
inkább	
Betegség testemben, mit kénytelen	Or rather a <b>disease</b> that’s in my flesh,
Vagyok magaménak mondanom:	Which I must needs call mine. Thou
fekély vagy,	art a <b>boil</b> ,
Duzzadt kelés, mirigyes daganat	A <b>plague-sore</b> , or <b>embossed carbuncle</b>
Romlott véremben.	In my <b>corrupted</b> blood. (2.2.410–414)

A korporális utalások itt nem Lear fizikális testére vonatkoznak, hanem jelenlétüket a szöveg retorikai megformáltsága által már korábban felvetett metaforikus államtestre való referencia teszi poétikailag indokolttá. Ez a betegség-szimbolika tematizálódik a későbbiekben a cselekmény szintjén azáltal, hogy végső soron Regan és Goneril a felelős a színpadon lezajló két fizikálisan is megjelenített betegségért, vagyis Lear megtébozódásáért és Gloster megvakításáért.

A két idősebb lány esetében is felmerül azonban egy ismétlődő korporális metaforasor, hiszen a szöveg több alkalommal az emésztés szerveinek különböző attribútumával illeti Regant és Gonerilt. Miután az első felvonásban a király kitagadja legkisebb lányát, az angol szöveg tanúsága szerint a két idősebb testvér hozománya „megemészt” Cordeliát: „With my two daughters’ dowers digest this third.” (1.1.129)<sup>36</sup> A negyedik felvonás egyik jelenetében még jobban felerősödik ez a gondolat, hiszen amikor az örült Lear találkozik a már megvakított Glosterrel, az alábbi szavakkal szidalmazza házasságtörő lányait:

Csak rajta bujaság!	To’t, luxury, pell-mell, for I lack
Katonaságra van szükségem. Nézd	soldiers.
csak azt a	
Bárgyún mosolygó hölgyet:	Behold yon simp’ring dame [...]
[...] a görény	The fitchew, nor the soiled horse, goes
S a sárló kanca nem rohan neki	to’t with a more
Mohóbban, mint ő. Centaurok alul,	<b>riotous appetite</b> . Down from the waist
	they are centaurs,
Bár asszonyok különben. Csak övig	though women all above. But to the
	girdle do the gods inherit,

<sup>36</sup> Vörösmarty Mihály fordítása ennél a mondatnál egyáltalán nem adja vissza ezt az allúziót. Vö. „Ím e harmadot / [...] vessétek két leányom / jegyibirtokához.”





TÖRÖK ERVIN

A másik adománya

Heinrich von Kleist:

*A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*

I.

Az itt következő elemzés Heinrich von Kleist szövegeinek egy bizonyos aspektusát, a kommunikáció e szövegekben felnyíló *színterét* tárgyalja. Nem érintem Kleist drámáinak lehetséges színpadra állítását, ezért a kommunikáció színterének kérdése az olvasás, e szövegek megszólaltatásának a kérdéseként jelentkezik. A színtérre irányuló vizsgálódás nem esik egybe a szövegek dramaturgiájának vagy a jelenetezés összefüggéseinek feltárásával. A jelenetezés ugyanis kizárólag egy narratológiai kérdés kibontását feltételezi, az elbeszélői és a szereplői szölamok, a fokalizáció, a narráció sebessége, a narráció szintjeinek viszonya stb. közötti összjáték feltérképezését. Mindezek az elemzés fontos, de korántsem egyedi szempontját képezik.

Az újabb elemzésekben kiemelt figyelem illeti meg Kleist szövegeinek azt az igen fontos jellegzetességét, hogy e szövegekben a beszéd nemcsak mint az irodalmi kommunikáció tovább nem pontosított médiuma jelenik meg (pontosabban: húzódik háttérbe), hanem a beszéd elgondolása és bemutatása központi szerepet játszik e színdarabokban, esszéikben, levelekben, novellákban. Heiner Weidmann Kleist szövegeiről írott monográfiájában központi vizsgálati szempontnak teszi meg azt az általa megfigyelt jelenséget, hogy e szövegek dramaturgiai jelenetezésében összekapcsolódik a hangos beszéd színrevitele a bírósági kihallgatás intézménye által feltételezett beszédre készítetással. Értelmezése szerint a (hangos) beszéd bemutatása Kleist színjátékainak nemcsak esetleges rekvizituma, nem is pusztán az esszéiben és novelláiban gyakran előforduló motívum, hanem a *beszéd anatómiája* az, ami ezekben az írásokban kerül előtérbe.

A drámában a beszéd olyanként került bemutatásra, amely nem helyettesíthető a beszéd semmilyen más egyéb lehetséges bemutatásával [...]. Persze a beszéd inszenírozása nem feltételezi a dráma intézményét. Teljes mértékben a beszéd előadására van már berendezkedve egy másik intézmény is [...]: a bírósági kihallgatás. A kihallgatások a Kleist-szövegekben nemcsak gyakori motívumként fordulnak elő, hanem [ezekben a szövegekben] mindig kihallgatásokról van szó. És egyetlen dramatikus jelenet sem csak úgy mellékesen a kihallgatást

is bemutatja, hanem az a beszéd dramatikus elképzelése; a kihallgatásban a beszédnek kell előadásra kerülnie.

És ez a jelenet: valaki fellép, ki- és bezárva a színpad hermetikus terébe, ahol a legjobban megfigyelhető, kitett minden pillantásnak. Aztán nemcsak kihallgatják, hanem a hallgatóság teréből pillantások követik a [megfigyelésnek] kitett testet. A legészrevétlenebb mozdulat a legkevésbé sem kerülheti el a figyelmüket. Biztos benne [a megfigyelt], hogy tulajdonítanak neki valamit, teljesen kiszolgáltatottnak kell lennie a szeretettelenül éles pillantásoknak. Ezzel a gyengéd tortúrával kell őt beszédre kényszeríteni, miközben a beszéd ugyanakkor számára van fenntartva. E dráma számára a beszéd elégséges cselekmény.<sup>1</sup>

Azért is beszélhetünk e szövegek kapcsán a beszéd anatómiájáról, mert szemben a XIX. századi regényekben jelentkező azon alapvető fikciós eljárással, hogy bennük közvetlen betekintést nyerünk a szereplők tudati tartalmaiba, Kleistnál szinte sosem találkozunk olyan (belső fokalizációs) bemutatással, amely a szereplők gondolatait, észleleti tartalmait stb. közvetlenül elérhetőnek mutatná. Kleist szövegeiben a test olyan alapvető határ, amely semmilyen kommunikációs forma által nem átjárható.<sup>2</sup> Éppen azért, mert a kommunikáció a beszélő számára nem úgy adódik, mint ami a másik tudati aktivitásához enged hozzáférést, ezért mind a beszélő, mind a beszéd kihallgatója számára csakis a másik kommunikációja (megszólalása és testbeszéde) biztosíthat fogódzót. Ugyanakkor a másik „olvasása” sosem léphet túl az értelmezés jelenetén, mivel ezek a szövegek felfüggesztenek minden olyan metagaranciát (amely például egy olyan tudásforma feltételezése révén áll elő, amely valamennyi szereplő megértését transzcendálja: akár erősebb formájában – egy isteni tekintet vagy a király mindent átlátó és összekötő tekintetének formájában<sup>3</sup> –, akár ennek szurrogátumaként, pótlékeként egy mindentudó narrátor formájában), mely a kommunikáció sikerét szavatolná.

Megjegyzendő, hogy a kommunikációnak az elemzésben vizsgált színterét Weidmannhoz hasonlóan nem a hangos beszéd inszenírozásaként tárgyalom. Annál is inkább, mivel a szóbeli közlés a kommunikációban részt vevő felek egyidejű jelenlétét feltételezi, és ebből következően, elvileg legalábbis, a felek számá-

<sup>1</sup> Heiner WEIDMANN, *Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens*, Bonn, 1984, 61.

<sup>2</sup> A Kleist-recepció egyik igen fontos megfigyelésének számít, hogy ezekben a szövegekben a másikra, a kommunikációs partnerre irányuló figyelem úgy működik, mint fiziológiai jegyek leolvasása.

<sup>3</sup> A diskurzus terét fenntartó és az egyes kijelentések helyességét szavatoló isteni vagy „királyi” tekintet szemléletes leépítésének lehetünk tanúi *Az eltört korsó* című színdarabban. Ehhez vö. TÖRÖK ERVIN, „A király helye”. *Heinrich von Kleist: Az eltört korsó*, Literatura, 2006/1, 60–63.

ra mindig rendelkezésre áll a visszacsatolás lehetősége. A szóbeli kommunikáció éppen azt teszi érzékelhetetlenné, ami az írásos kommunikációban akut problémaként jelentkezik, tudniillik, hogy egy szöveg kikérdezése esetében a másik felet is a kikérdező képviseli, és az olvasónak egy szövegről adott olvasatát még elvileg sem támaszthatja alá a másik fél. Ezért minden írásos bizonyíték voltaképpen közvetett bizonyíték, amely a kijelentés szándékoltságához a megértés utólagosságaként, vagyis az olvasó értelmezésének külsővé tett, externalizált formájában enged hozzáférni. Egy megnyilatkozás kijelentésként, vagyis intencionális viszonyként történő megértése az írásos kommunikáció esetében a kommunikációban részt vevő felek aszimmetriáját feltételezi, ahol a szóbeli kommunikáció énté differenciája az olvasó oldalán jelenik meg. Az írásos kommunikáció esetében az olvasó válik a másik kijelentésének tanújává, annak ellenére, hogy, szintén elviekben, ezt a funkciót az olvasott szöveg hivatott ellátni. Természetesen szóbeli és írásos kommunikáció itt vázolt aszimmetriája nem a kommunikációs médiumok egymást felváltó különbségére vonatkozik. Inkább arról van szó, hogy az írásos kommunikáció egy olyan differenciát mutat meg és ír be (tesz érzékelhetővé) a szóbeli megnyilvánulásokba, amely abban mediális megformáltságukból következően nem volt olvasható.

Kleist szövegeiben a szóbeliség kultúrája az írásos kommunikáció felől, mintegy visszafelé olvasva kerül megítélésre. Ez azt jelenti, hogy mindazok a jellegzetes alakzatok, amelyek a szóbeli közlés alaptulajdonságaiként voltak elgondolva: a szóbeliség spontaneitása, a gondolat elsőbbsége a megformált hangalakkal szemben, a kijelentés mint az elgondolás öntanúsága, röviden a (hangos) beszéd elgondolásának és bemutatásának („színtérének”) klasszikus filozofémái és egyben retorikai alakzatai az írásos kommunikáció szempontjából lesznek megítélve.

A kommunikáció „színtérére” irányuló kérdés három különböző szempont kibontásának számít. E kérdésfeltevés egyrészt a kommunikációnak e szövegekben inszenírozott problémájára vonatkozik. E kérdésfeltevés azt járja körül, hogy az egyes szereplők a beszédük révén miként próbálják meg a beszéd feltételeiről alkotott elképzeléseiket érvényesíteni. A kommunikáció színtérére irányuló kérdés előírja azoknak a beszédstratégiáknak a vizsgálatát, amelyeket az egyes szereplők érvényesítenek. Ebben az esetben azt vizsgálom, hogy a szereplők egyes megnyilvánulásai miként viszonyulnak ahhoz a színtérhez, amelyet megszólalásuk önmaguk számára megnyitott, és hogy az egyes szereplők beszédstratégiájában miként kapcsolódik össze beszéd tett és annak figurációja.

Továbbá a kommunikáció színtérére irányuló kérdésfeltevés nemcsak a szereplői (és narrátori) szövegek implicit önmeghatározási stratégiáinak vizsgálatát feltételezi. Ugyanis nemcsak az válhat kérdéssé, hogy ezekben a szövegekben a narrátor és a szereplők miként viszonyulnak a kommunikáció eseményéhez, hanem hogy egyáltalán miként viszonyul a szöveg önmagához – mint a(z irodalmi) kommunikáció eseményéhez.

Ez egy olyan viszonyra utal, amely az írott kommunikáció egyik alapjellegzettségével függ össze, nevezetesen azzal, hogy az írásos kommunikáció esetében

ugyan nem válik el egymástól a közlés (vagyis a szövegnek a „kimondás” feltételeire való vonatkozása) és információ, viszont „lehetővé válik [az írás] megértésének elnapolása”.<sup>4</sup> A közlés és információ valamint a megértés differenciája egyben azt is előfeltételezi, hogy a szöveg kijelentései szükségszerűen a szöveg – mint kijelentés – „célba érkezésének” feltételeire is reflektálnak. Az írott kommunikáció e jellegzetességének egyik első és egyben meghatározó ősfarmája a *Don Quijote*, ahol a második kötet elején a szereplők tudomást szereznek az első kötetben elmesélt kalandjaikról szóló írásos beszámolóiról. Természetesen Kleist szövegeiben egészen más funkciót tölt be annak a differenciának a bevonása a szövegek önértelmezési gyakorlatába, hogy a szöveg nem rendelkezik a saját jelentésével, hanem kitett az (utólagos) olvasói jelentésképzésnek. Ugyanis – megelőlegezve az elemzés egyik következtetését – Kleist szövegeinek egyik érdekessége abban áll, hogy nemcsak és nem elsősorban az utólagos olvasói jelentésképzés ténye kerül a kommunikáció feltételeire irányuló megfontolások homlokterébe, hanem ez a differencia a szereplői önértékelés vagy önészlelés és a narrátori kijelentés (a „gondolat”) *aktuális megformálásának* a viszonylatában kerül megítélésre. Általánosítva: ez a vizsgálati szint a szövegek (utólagos) megszólaltatásának a kérdését e szövegek önmaguk megformáltságáról alkotott reflexióiban vizsgálja.

Legvégül pedig a „kommunikáció színtere” a kommunikációs esemény azon aspektusára vonatkozik, amely szerint a kommunikáció figurációja és megtörténeése között nem feltételezhető szimmetrikus, kölcsönös viszony, és amely felfüggeszti a kommunikáció önmagára vonatkozó figuratív hatását. A(z irodalmi) kommunikáció színterét ugyan mindig egy bizonyos szöveg nyitja meg, de ez a „színtér” egyben azért is a történelem tere, mert a szöveg nem képes számot adni értelmezésének azon kontextusairól, amelyek megértésének feltételeiként szolgálnak, valamint azokról a hatásokról, amelyeket generál. Egy „gondolat” (vagy még inkább: ötlet) eseményszerű előállása, az elbeszélés menetének hirtelen törései vagy az egyes szereplők motiválatlannak ható akciói szorosan összekapcsolódnak e szövegeknek a kommunikáció színteréről kialakított elképzelésével. Ugyanakkor a kommunikáció „materialitása” önmagában nem vizsgálható, mivel e szövegek tanúsága szerint éppen annak az elképzelésnek a felfüggesztését jelenti, hogy a beszéd eseményszerűsége vizsgálható lenne pusztán e színtér fölött megszerzett majd újra elvesztett kontroll dialektikus összefüggéseként. A kommunikáció „materialitásának” tapasztalata éppen a gondolat (a megértett kijelentés) reflexív megképződésének „mellékhatásaként” jelentkezik, mint e színtér által kiváltott hatások váratlan effektusa, amely ugyanakkor átrendezi e színtér megértésének feltételeit.

<sup>4</sup> Niklas LUHMANN, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 258; vö. még a „Schrift” című fejezetével, különösen 252–260.

Összefoglalva, Kleist szövegeiben különleges figyelem illeti meg a kommunikáció működését. Ennek elsődrendű érdekessége és egyben elidegenítő hatása elsősorban a kommunikáció (eseményyszerű) természetéből következik.

E „színtér” egyszerre vizsgálható e szövegek dramaturgiai megformáltságaként, de ugyanakkor a kommunikációhoz (a szöveg *mint* kommunikáció és a szövegben színre vitt kommunikáció) mint időben lezajló eseményhez való viszonyának a kérdéseként. Különlegesen fontos hangsúlyozni, hogy Kleist szövegeiben a kommunikáció időbeli eseményként értelmeződik, mivel az idő itt egyszerre ennek az eseménynek a *formája* (amennyiben minden kommunikatív aktus időt vesz igénybe) és egyben önmegértésének *horizontja* (amennyiben önreflexiójának kiinduló feltételeként közlés/információ és megértés temporális elkülönбöződése szolgál).

## II.

Abból indultam ki, hogy a kommunikáció színtérének kleisti modellálása legalább három szempontból vizsgálható, amelyek közül a bemutatott (vagy megjelölt) kommunikáció elemzése csupán egyik és talán korántsem a legfontosabb vizsgálati szempont. Az egyik, a Kleist szövegeit leginkább foglalkoztató kérdés, hogy egyáltalán miként válhat valami a megértés tárgyává, ha abból indulunk ki, hogy a kommunikáció nem két, egymástól különböző tudat közötti átvitelnek vagy közvetlen kapcsolatnak számít, hanem éppenséggel azért van szükség kommunikációra, mert közvetlenül senkinek sem pillanthatunk bele az agyába.

Kleist egyik Marie von Kleisthoz címzett levelében a szövegek létrehozásának gyakorlata az eljövendő olvasóval való találkozás „pillanataként”, vagyis nyíltan az írás és az olvasás kérdéseként jelenik meg. Ebben a kései levelében Kleist a képzelet megtorpanásáról beszél, mint egy kínos és kínzó tapasztalatról, amely számára lehetetlenné teszi, hogy a képzelet alkotta figurákat egy másik ember, mondhatni a tényleges olvasó képzeleti munkájával szembesítse. Arról panaszkodik, hogy képtelenség megítélnie a képzelet által teremtett figurákat „igazi mivoltukban”, vagyis attól függetlenül, ahogy ezeket az alakokat a képzelete létrehívta.

Amilyen serény a képzeletem a fehér lappal szemben, és amilyen határozottan körvonalazottak és színesek a figurák, akiket azután előhív, olyan nehéz, sőt kifejezetten fájdalmas elképzelnem azt, ami valóságos. Olyan ez, mintha fantáziámnak e minden körülményre kiterjedő határozottsága magának a tevékenységnek a pillanatában bilincsbe verné önmagát. A túl sok formától megzavarodva a belső szemlélet semmiféle tisztaságára nem tudok szert tenni, a tárgy, érzem szüntelenül, nem a képzelet tárgya: az érzékeimmel szeretnék áthatolni rajta, és úgy szeretném felfogni, mintha igazi élő mivoltában lenne jelen. Teljesen érthetetlen a számomra, ha valaki erről másként gondolkodik; olyan tapasztalatok birtokában kell lennie, amelyek teljesen eltérnek azoktól, amelyeket én

szereztem erről. Az élet a maga erőszakos, folyton visszatérő igényeivel már abban a pillanatban, hogy megérinti, sokszorosan el is szakít egymástól két kedélyt...<sup>5</sup>

A levélrészlet alapproblémája az, képes-e egyáltalán az alkotás képzeleti működése megelőlegezni az olvasói képzetalkotás folyamatát, részben pedig, hogy ennek a kudarcnak milyen következményei vannak az alkotásra nézve. Úgy tűnik, a képzelet kleisti tematizálása a romantika diskurzusán belül egy igen sajátos változatot képvisel.

Az elképzelés pillanata a levélrészletben aktív állapotnak bizonyul: a képzelet figurákat, alakokat állít elő, és ezek minden vonását átfogni igyekszik (az elképzelés tevékenysége „minden körülményre kiterjed”). Ugyanakkor a képzelet előállító mozgása áthághatatlan akadályba ütközik, „bilincsbbe veri önmagát”. A képzeletnek ez a lebilincselő mozgása abból következik, hogy a képzelet tulajdonképpeni feladata nem tárgyiasságok spontán létrehozása és azok (játékos) újra-kombinációja, hanem az „élet”, a „valóság” megmutatkozása, valami olyasminak az előállítása a „fantázia” előállító tevékenységén belül, ami nem az előállítás tevékenységéből következik, hanem rajta kívüli, lényegének ellentmondó: „teljesen érthetetlen a számomra”. Ezt az akadályba ütközést ugyanakkor nem lehet a képzelet kudarcának elkönnyelni, mivel ami megértésre szorul, nem olyasvalami, amit el lehetne képzelni, vagyis nem az én képzeletének teljesítményétől függ. A szöveg mintegy rámutat erre a nehézségre, erre a kívüliségre, anélkül, hogy önmagától és önmagából kiindulva képes lenne feloldani ezt a bonyodalmat.

A képzelet munkája „serényen”, az én tapasztalatainak a feldolgozása révén alakokat, figurákat teremt. A képzelet aktív munkáját a belső szemléletnek kellene egységesítenie, egységbe rendeznie. Vagyis a szöveg logikája szerint a képzelet által előhívott figurák annak számára, aki elképzeletli őket, egyben úgy kell, hogy megjelenjenek, mint amelyek szemlélhetők. Nemcsak abban az értelemben, hogy szemrevételezhetők, megtekinthetők (noha itt a „megtekintés” nyilván csak áttételesen értendő, mivel a képzelet figurái nem feltétlenül és elsősorban nem vizuálisan is megjelenő alakok), hanem hogy egyazon szemlélet megnyilvánítottjai.

E szemléleti egységesítés során azonban kiderül az elképzelés tevékenységének lényegi kudarca: a képzelet által előhívott alakok értelemszerűen saját képzetek, míg a levélrészlet logikája szerint a képzelet feladata nem egyszerűen az, hogy alakokat, képzeteket teremtsen, hanem hogy „valóságos” tapasztalatot szerezzen a világról. Ahhoz azonban, hogy a képzelet alakjai „valóságosként” jelenhessenek meg, az elképzelésnek a saját formáját (vagyis azt az eljárási módot is, ahogy létrehozta ezeket az alakokat) is be kellene vonnia a bemutatásba, mivel nemcsak „be-

<sup>5</sup> Heinrich von KLEIST, *Levelek*, ford. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 2000, 416–417, Heinrich von KLEIST, *Werke und Briefe in vier Bänden*, 2. kiadás (Hrsg. Sigfried STRELLER, Peter GOLDAMMER et al.), Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1984, 479–480 [A továbbiakban WB].

lülről” kellene bemutatnia az általa elképzelt alakokat, vagyis aszerint a formatív mód szerint, ahogy őket előállította, hanem „kívülről” is, vagyis akként, ahogy egy másik képzelet számára a képzeletnek ez a formája (vagy módozata) mint alak megjelenik.

A képzelet által létrehozott forma (a „forma” itt egyszerre jelenti az elképzelés tevékenységét és annak eredményét) viszont azért nem tartalmazhatja saját magát, mert a képzelet tárgya itt éppenséggel nem önmaga<sup>6</sup> (önmaga szerint), hanem a „világ”, vagyis egyben minden más lehetséges képzelet. Vagyis a „világ” elképzélése egyben (minden) más képzelet előállító munkáját is implikálja, amelyek nemcsak abban különböznek a saját képzelettől, hogy azok nyilvánvalóan csak eltérő tapasztalatok kombinációjára képesek („olyan tapasztalatok birtokában kell lennie, amelyek teljesen eltérnek azoktól, amelyeket én szereztem erről”). Hanem elsősorban abban, hogy azok formája (a kleisti metaforika szerint: az általuk elvégzett kombináció), működése ugyan az elképzelés *tárgyává* tehető, de nem vonható be a saját képzelet formájába (gyakorlatába). Fontos, hogy ennek az érzéki tapasztalat metaforáival ad hangot (a tárgyon „az érzékeimmel szeretnék áthatolni”): vagyis ami kívül esik az én képzeletének határain, az nem a másik mint képzet, hanem a tárgyiasságokhoz való *hozzáférés észlelésének* a sajáttól különböző módozata.

A képzeletnek ebből következően nem az lesz a funkciója, hogy tárgyiasságokat képezzen meg, hanem éppen azt a másik „tekintet” vagy képzeleti aktivitást kellene elképzelnie, amely a maga részéről elképzelet (már) elképzelt alakokat; ez a tekintet viszont pusztán létével tagadja a képzelet teremtető erejét. Tehát az olvasó tekintetét kell a képzeletnek megképeznie, amint az realitást kölcsönöz az alakoknak.

A képzelet abban érdekelt, hogy olyan alakokat teremtsen, amelyeket képes a másság attribútumaival felruházni. A képzelet teremtető munkája hivatott arra, hogy az én lehatároltságát a világ felé kinyissa, és – a fikció formájában – utat verjen a másik megtapasztalásához.

A képzelet a levélrészlet szerint az én extraverziója; általa kellene az énnek megtapasztalnia a világ tőle különböző voltát. Viszont a képzelet működése során éppen saját korlátozottságával találkozik („teljesen érthetetlen a számomra, ha valaki erről másként gondolkodik”). A képzelet projekciós művelete lehetetlenné teszi, hogy

---

<sup>6</sup> Tegyük hozzá, hogy abban az esetben is, ha a Kleist által említett képzelet önmagát próbálna meg elképzelnie (és nem a „valóságot”), akkor is ugyanebbe az akadályba ütközne. Vagyis nem lehetséges, hogy a képzelet a saját formáját vagy formáit egyszerre mint tárgyasított alakot és mint differenciális rendszert képezze meg: magyarul nem tudja másképp, más nézőpontból, kívülről, saját működésétől függetlenül megítélni saját formáját, ezért nem is tud önmaga felől döntést hozni, és ezáltal lezárni, véglegesíteni ezt az alakot. Formálisan tekintve ez a szubjektivitás kleisti elgondolásának kiinduló paradoxona. De nem ez a végső szó, amit ebben a témában e szövegek mondanak.

betöltse az én és a másik közötti közvetítés funkcióját, amennyiben a képzelet transzgresszív működése implikálja a saját és másik képzelet különbözőségét.

A levél beszélője, mikor erről a kudarcról esik szó, a „pillanatra” hivatkozik: „mintha fantáziám e tevékenység pillanatában bilincsbe verné önmagát”. Az elképzelés pillanata egyszerre jelenti a fantázia működésbe lendülésének pillanatát, és azt a pillanatot, amikor a képzelet olyasvalamivel szembesül, ami éppen hogy nem az én cselekvőségének függvénye, és semmilyen dialektika által nem integrálható az én (ön- és világ)tapasztalásába.

Ez egy olyan tapasztalat jelentkezése, amelyben a „világ”, az „élet” – mint egy fenséges tapasztalat (a szó kanti<sup>7</sup> értelmében) – a megismerés elégtelensége révén jelenti be az én érzékelésével szemben támasztott igényeit. A képzelet projektív művelete, amely képzetek és fogalmak rendszerének létrehozásában érdekelt, megtorpan, amikor a tárgya olyanként jelenik meg, amelyen az (elme) érzékszervei „nem hatolnak át”; láthatatlan, és éppen visszavonulásában vagy elrejtettségében mutatkozik meg. A képzelet tárgyának önmegvonása nem azon okból áll elő, mert a képzelet figurális tevékenysége önmagában véve elégtelen, hanem mert a saját és másik képzelet logikai paradoxonába ütközik. Az „élet” és a „képzelet” közötti viszony „érintőleges” („[az élet] abban a pillanatban, hogy megérinti, sokszorosan el is szakít egymástól két kedélyt”). Az érintkezés negatív bizonyossága a képzelet tevékenységének kudarca révén mutat rá a másik elképzelhetetlen távollétére: ez adja az (én) képzelet(ének) aporetikus mozgását, amely ebben a levélrészletben a képzelet (és a „belső szemlélet”) „végtelenbe terjedő” tevékenysége és bénultsága együttállásának lehetetlen „pillanataként” mutatkozik meg.

Az, ami ebben a levélrészletben logikai paradoxonként jelenik meg, tudniillik, hogy a „képzelet” munkája éppen saját formájából következően (tudniillik amiatt, hogy saját képzeletként eleve feltételezi a képzeleti aktivitás énre vonatkoztatottságát) újból létrehozza azt a különbséget, amelyet áthidalni hivatott (a képzelet egyben az én és a másik képzeleti aktivitása között hivatott közvetíteni), Kleist esszéiben az időbeliség kérdése mentén artikulálódik, egyben át is fogalmazva ennek a paradoxonnak a természetét.

<sup>7</sup> Kant a fenséges tapasztalat ismervét abban látja, hogy az mintegy „erőszakot tesz” a képzelőerőn, amennyiben ábrázolási képességünk számára célszerűtlenként jelentkezik. „[...] ha a fenségest elsődlegesen csak a természeti objektumokkal kapcsolatban vesszük tekintetbe [...], akkor azt látjuk, hogy a természeti szépség [...] célszerűséget hordoz formájában, miáltal a tárgy mintegy eleve a mi ítéelőerőnk számára rendeltetettnek látszik [...]; ezzel szemben ami bennünk [...], pusztán a felfogásban a fenséges érzését kelti, az formája szerint olyannak jelenik meg, mint ami ítéelőerőnk számára céllellenes, ábrázolási képességünknek nem felel meg, és mintegy erőszakot tesz a képzelőerőn [...]” Immanuel KANT, *Az ítéelőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Bp., Osiris/Gond-Cura Alapítvány, 2003, 23 §, 157. A „célszerűtlenségnek” ez az érzése egyben a „gátoltság” tapasztalataként jelentkezik.



## III.

Úgy tűnik, Kleist szövegeinek ez egyik központi jelentőségű, kiinduló problémája, amely legtöbb szövegében, *Boldogság-tanulmányától*<sup>8</sup> a kései *Marionettszínház*ig különböző formában tér vissza. Ezek a folyamatos átfogalmazások a lehető legváltozatosabb formában dramatizálják ezt a feszültséggel teli viszonyt.

Az egyik legtöbbet elemzett esztétikai tárgyú írása, a feltehetőleg 1805/1806-ban íródott *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* (*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*) kiindulópontja egy ehhez részben hasonló szorongatott helyzet. De a *Gondolatok*ban nem a másik elképzelésének a módja és lehetősége kérdéses, hanem az én és másik viszonyának elgondolása a saját gondolat előállításának a működésére van vonatkoztatva.

Az esszé beszédének alaphelyzete a tanácsadás vagy a tanításé. A szöveg „R. von L.-nek” van ajánlva (Kleist egyik barátjának, Rühle von Liliensternnek a monogramjai ezek). Az esszé az ajánlás, a szöveg odaadományozásának a gesztusát bontja ki. Az egész szöveget a többszörös odafordulások, adverziók irányítják. A szöveg felajánlása, odaadományozása a barátnak, az esszé első sorának a megszólítása, „mein lieber, sinnreicher Freund” – ami egyben a mindenkori olvasó megszólítása – ismétlődik meg az inszcenírozott elbeszélő odafordulásában a nővérhez; abban a közjátékban, amelyben a saját gondolatait kétségbeesetten kereső én a szoba „legvilágosabb pontjára” bámul, miközben a nővérenek a hátára (hátaba?) szegeződő, láthatatlan pillantásából próbálja kiolvasni mindazt, amit saját maga mondani akar. Az ajánlásnak ezek a verziói – a szöveg ajánlásának és a megszólítás alaphelyzetének a szintjén – a beékelt anekdotikus elemekben is az esszé témájává válnak.

Az esszé feszültségét a szöveg ajánlása, az ajánlásnak a szövegben inszcenírozott gesztusai és az elbeszélő állításai közötti eltérés vagy látszólagos ellentmondás adja. A beszélő a beszélgetésnek – a szóváltásnak – és az ajánlásnak a fölöslegességéről gyözködi a „kedves, jóeszű/érzékeny/ értelmes” barátot. Az odafordulásnak ebben az önmagából kifordult helyzetében a beszélő a másikat, a címzettet a másakra irányuló figyelem fölöslegességéről és látszólagosságáról oktatja.

A beszélő mellett érvel, hogy ha nem tud valamit, akkor azt a másikkal odafordulva önmaga számára tegye világossá, mégpedig úgy, hogy a nem-tudottat önmagából és önmagától találja ki.

<sup>8</sup> Heinrich von KLEIST, *Vizsgálódás, miként találhatjuk meg a boldogsághoz vezető biztos utat, és miként élvezhetjük azt zavartalanul – életünk legnagyobb szorongattatásai közepette is!*, in *ÜÖ., Esszék, anekdoták, költemények*. [ESSZ], Pécs, Jelenkor 2001, 151–164.

Ha tudni akarsz valamit, és elmélkedés útján nem vagy képes rátalálni, azt ajánlom, kedves, jóeszű barátom, beszélj róla az első ismerőssöddel, akibe belebotlasz. Nem kell éleselméjű koponyának lennie, nem is úgy értem, hogy te faggasd ki a dolog felől: nem! Hanem inkább te magad meséld el azt neki.<sup>9</sup>

Az esszé a megértés alaphelyzetét nem dialogikus szituációként értelmezi. Az esszé végén megjelenő Kant-idézet „a gondolatok bábaművészetéről” („die Hebammenkunst der Gedanken” ESSZ 171, WB 458) legalábbis ironikus torzításnak számít, hiszen itt az (önfelvilágosító) beszéd nem rávezetesként vagy szóváltásként inszcenírozódik, sem pedig valakinek önmagával folytatott beszélgetéseként, amely többé-kevésbé beleillene a megértés és rávezetés antik hagyományába. Az önfelvilágosító beszédre akkor van szükség, amikor a „meditáció”, az önmagunkkal folytatott beszélgetés nem segít; amikor a megakadásnak vagy akadályoztatásnak a korábban tárgyalt meghaladhatatlan tapasztalata jelentkezik. A *Gondolatok* tanácsa – miszerint a legközelebbi ismerős, függetlenül a hozzáértésétől, segít túljutni ezen a „pillanaton” –, miközben felidézi a „gondolatok bábaművészetének” szókratészi tradícióját, e toposz segítségével egy annak teljesen ellentmondó gondolatot fogalmaz meg. Ugyanis erre az „ismerősre” pusztán statisztikaként van szükség, nem pedig olyan barátként, aki a beszélgetés által rávezeti a beszélőt a számára addig rejtetten maradó gondolatra. Csak annyiban van rá szükség, amennyiben az elhangzó beszéd néma hallgatójaként megteremti a hangos gondolkodás számára szükséges színteret, a beszéd színterét. A „beszéd” („Rede” – itt inkább nyilvánosan előadott beszédként, vagyis szónoklatként értődik) nem implikálja a beszélgetés (Gespräch) társas jellegét. Míg az esszé első passzusában az „ismerős” képzetéhez, aki előtt a beszédben kibomlik a gondolat, a passzív hallgatói szerep társul, az esszé vége felé az ismerős szerepe egyenesen az ellenség szerepévé értékelődik át, akivel szemben a hangosan gondolkodó szavai hadtestekként vonulnak fel, és aki nemcsak némaságra van ítélve, hanem a gondolat hirtelen feltűnése és a hallgató beszédpartner teljes elnémitása között egyenes összefüggés tételeződik.

Ilyen esetekben annál elengedhetetlenebb, hogy a nyelv mindig könnyedén rendelkezésünkre álljon, hogy mindazt, amire egyidejűleg gondolunk, de nem mondhatjuk ki egyszerre, a lehető leggyorsabban sorba tudjuk rendezni. S általában bárki, aki ellenfeléhez hasonló érthetőséggel, de annál sebesebben beszél, előnyben van vele szemben, mert egyszerre több csapatot képes felvonultatni. [ESSZ 170, WB 457–458.]

<sup>9</sup> Ford. Forgách András, ESSZ 16, WB 453.

A beszéd színtere csatatérre változik, a beszédpartnerrel folytatott kíméletlen harccá,<sup>10</sup> ahol a gondolatok gyors felvonultatása és a lerohanás stratégiája nemcsak a szóhoz jutás sikerét, hanem a beszéd tárgyának a megtalálását is biztosítja. Ez és az ehhez hasonló részek a beszélő és a nyelv viszonyát szinte háborús viszonyként állítják be; a nyelvnek „kéznél kell lennie”, a beszélő rendelkezésére kell állnia, alá kell vetnie magát e „nagy tábornok” (ESSZ 168, WB 454), az én akarátának. Ha csupán ezt a passzusát vennénk figyelembe, akkor az esszé aligha mentesülne a szélsőséges szubjektivizmus vádjá alól: hogy a nyelvnek a megértésben alárendelt szerepet tulajdonít, és főként hogy a nyelvet valakinek (tudniillik a beszélő) tulajdonságaként érti (félre), vagyis olybá tekinti mint egy létezőt a többi között.

Az ajánlás – a tanítás (mint egy gondolat felcímzése, postázása és megosztása) adományának és a szöveg odaadományozásának – gesztusa, valamint ez a kijelentés, amely a beszédpartner figyelmen kívül hagyását, sőt megszólalása ellehetetlenítését ajánlja, úgy tűnik, meghökkentő ellentmondásba kerül. A fennakadás, gátoltság és a „gondolat” eseményyszerű megjelenése közötti dramatizált viszonynak ez az ellentmondásos összefüggés jelöli ki a kereteit.

De miként lehet (fel)adni, felcímezni a szöveget, felajánlani a barátnak és az olvasónak, ha a narrátor a gondolatok megformálásának kommunikatív összefüggéseit nem transzferként, vagyis megosztásként, átültetésként vagy pedig átvitelként értelmezi; ha a megértés és annak megosztása nemhogy egymást feltételező mozzanatok, hanem talán éppen egymás ellenében fejtik ki működésüket? Az esszé, legalábbis az első felében, nem erre a kérdésre keresi a választ, hanem arra, hogy miként működik (alakul ki) a gondolat – a másik tevékeny közbejötté nélkül.

Az esszé, mint arról már esett szó, nem önmagunknak a másik segítségével történő megértési technikáját ajánlja a barátnak/olvasónak. Azt a technikát magyarázza, hogy miként értsük meg önmagunkat minden dialogicitás feltételezése nélkül (vagyis anélkül, hogy a megértés az önmagunkkal, mint (egy) másikkal folytatott beszélgetés eredménye lenne – anélkül tehát, hogy az elmélkedést, a „meditációt” beszédének mozgását úgy értelmeznénk, mint amely az önmaga által vetett redő folyamatos feltárása során halad tovább). A gondolat olyan titokként inszcenírozódik, amely nem a társas beszédből áll elő, de ugyanakkor nem is az így vagy úgy értett szubjektivitás teljesítménye.

<sup>10</sup> Az ilyen és az ehhez hasonló passzusok radikálisan érvénytelenítik azokat az olvasatokat, amelyek Kleist szövegeiből a dialogicitás apológiáját olvassák ki. Ilyen például Jaussé: „Kleist álláspontja a Hölderlinéhez rendelhető, aki számára, szemben Kanttal – Dieter Henrich szerint – nem az abszolút én, hanem az önmagasság és a szerelem, az önmagunknak a másikkal/másikkal való egysége adja azt a pontot, amelyből a filozófiának ki kell indulnia.” Hans Robert JAUSS, *Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon*, in *Identität (Poetik und Hermeneutik, VIII., Hrsg.. Odo MARQUARD, Karlheinz STIERLE)*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1979, 236.

Mindaz, amit a narrátor a kedves barátjának ajánl, egyszerre számít egy évezredes toposz felidézésének, a szó általános értelmében köz-helynek és forradalmi újításnak:

De mivel már van valamiféle, a keresett dologgal távoli kapcsolatban álló homályos elképzelésem, ha merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkülem, ama szükségszerűségtől hajtva, hogy a kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést a maga teljes tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, a legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll. Artikulátlan hangokat keverek bele, hosszan elnyújtom a kötőszavakat, értelmező jelzővel élek ott, ahol nem lenne rá szükség, és még egyéb műfogásokkal is, hogy elegendő időt nyerjek az ész műhelyében eszmém elkészítéséhez. [ESSZ 167–168, WB 454.]

Érdemes a mondat grammatikai szerkezetének kommentárjával kezdeni. Forgách András tolmácsolásának egyetlen „hibája” (ha hiba ez egyáltalán), hogy talán túlságosan is átláthatóvá teszi ennek a többszörösen összetett, kötőszavakkal, jelzőkkel és közbeékelésekkel agyonzsúfolt mondatzörnynek a szerkezetét. Az esszé által ajánlott gondolkodási technikának legjobb illusztrációját adják ezek a mondatok. A felütés („de – mivel – már/mégis”) a mondat irányáról csak egy „homályos képzetet” („dunkle Vorstellung”) bocsát az olvasó rendelkezésére, hogy aztán ez az „elképzelés”, amely eltűnik az utaló névmások sűrűjében, még „zavarosabbá”, iránytalanabbá váljon, vagy egyszerűen utat tévessen, eltévelyedjen<sup>11</sup> („verwirren”). A „dolog” helyett, amelyről a Forgách-féle fordítás beszél („a keresett *dologgal* távoli kapcsolatban álló homályos elképzelés”) a német szövegben csak egy utaló névmás szerepel („die Vorstellung, die mit *dem* ...”) – míg a magyar fordítás legalább egy lélegztvételnyi időhöz juttatja az olvasót e tárgyiasítás révén, a német szöveg nem ad semmilyen kézzelfogható fogódzót azt illetően, hogy mire is vonatkozik ez a „Vorstellung”, a „képzet”, csupán továbbutal a következő összetételhez. Az idézett első mondat ennek a „homályos elképzelésnek” a megnevezésétől halad a mondat végi „készen áll” („fertig ist”) állítmányig.

Az elkészülés folyamata egy grammatikai struktúra megképződését követeli meg, ami egyben a gondolati konstrukció formája. Az esszé szövege mégsem ki-fejezés és gondolat együttállására enged következtetni, mint ahogy az elvárható

<sup>11</sup> Kleist *Amphitryon* című drámája kezdődik a bolyongás jelenetével. Sosias az istenek által meghosszabbított éjszakában próbálja eltalálni gazdája házát. Útközben elpróbálja jelenetét, a csata leírását, amivel Amphitryon, a gazdája bízta meg. A tévelygés a vaksötétben és a gondolatok „fabrikálása” ugyanolyan szoros kapcsolatba kerül, mint az itt tárgyalt „Verwirrung” és a gondolat kialakulása. Noha ez a jelenet Molière drámájának közvetítésén keresztül egészen hasonló formában került át a plautusi komédiából, a „gondolat” és az istenek által a földre bocsátott éjszakának ez az összekapcsolása Kleist drámájában egészen új értelmezési lehetőségeket nyit meg.

lenne: nem az arisztotelészi „teljes az, aminek van eleje, közepe és vége”<sup>12</sup> meghatározásból kinőtt elképzelést követi. Felidézi ezt az arisztotelészi toposzt, és úgy tűnik, mintha maga is valami hasonlót mondana, csak éppen perspektivitását tekintve különbözik attól. A mondat afelé tart, hogy „a kezdethez véget is találjon”. Ez a „vég” nem pusztán egy nyelvtani szerkezet megképződésére és lezárulására vonatkozik, nem a szintaktikai és szemantikai értelemben vett tagolás belső határát („Periode”) jelenti; a „vég” egyben a berekesztődés értelmében van elgondolva. Vagyis kiteljesíti és lezárja a „homályos képzetet”. Csakhogy Arisztotelésznél a lezárás, a vég által kijelölt határpont a *mimesis* általános keretén belül van elgondolva. „A vég [...] az, ami más után van vagy történik (vagy szükségszerűen, vagy a gyakoriság alapján), utána viszont nincs semmi más”<sup>13</sup> – a „vég” tehát a lehetséges és/vagy a szükségszerű bekövetkezés olyan összefüggésén belül nyer értelmet, amelyben az egységbe szerkesztés (poétikai gyakorlata) és a „szükségszerűnek vagy valószínűnek való megfelelés”<sup>14</sup> ugyanazt jelenti. A *Poétika* esetében a vég: a cselekmény, a gondolat és a mondat berekesztődése nem pusztán azért lehetséges, mert az szükségszerűen vagy lehetőség szerint következik a korábbiakból. Hanem mert minden kijelentés, gondolat, cselekmény előfeltételezi a lezárulás lehetőségét a kezdetben. Vagyis az egységbe szerkesztés nem más, mint a gondolatnak, az elképzelésnek, a bemutatásnak a télosza, célszerűsége szerinti kiteljesítése.<sup>15</sup>

Ezzel szemben a *Gondolatok*nak ez a passzusa egy olyan eltolódást feltételez, amely a *Poétika* keretein belül értelmetlennek számítana. Tudniillik egy lemaradásról beszél: a kitalálást, a gondolat váratlan megjelenését, előállítását az én felfogóképességének az összeomlása előzi meg, egy olyan *breakdown*,<sup>16</sup> amely a mondat grammatikai működését – azt a szükségszerűséget, hogy „a kezdethez véget” rendeljünk, vagyis hogy grammatikai értelemben alanyhoz állítmányt kapcsoljunk – hazard- vagy gépszerű működésként engedi megjelenni, és függetleníti a megértés

<sup>12</sup> ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, in Uő, *Poétika, kategóriák, hermeneutika*, ford. Sarkady János, Bp., Kossuth, 1997, 18.

<sup>13</sup> *I. m.*, 18.

<sup>14</sup> *I. m.*, 22–23. Később ezt írja: „A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint.” *I. m.*, 23. 1452b. A *Gondolatok* fentebb idézett, centrális epizódjában szintén egy „fordulatról” van szó, mégpedig arról, amely során a hiányzó felismerés hirtelen előáll. Csakhogy az előállítás ezen értelméhez nincs sok köze a valószínűségnek vagy szükségszerűségnek, legalábbis nem az arisztotelészi értelemben, maximum a nyelvtani struktúrák mechanikus, vak működéséhez.

<sup>15</sup> Vö. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, 482–485.

<sup>16</sup> Zeeb kifejezése, in Ekkehard ZEEB, *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*, München, Königshausen und Neumann, 1994, 77.

bármilyen teljesítményétől. A „gondolat” – amely nem „allmählich”, ahogy a cím mondja, vagyis nem „fokozatosan” alakul ki, hanem szinte egycsapásra (erre utal a beszélő által említett „megdöbbenés” – „erstaunen”) – az értelmetlen hangok és a nyelvtani szerkezetek mechanikus, formális működésének minden jelentést és értelmet nélkülöző mozgásához mintegy az utólagos felismerés formájában kapcsolódik.

Vizsgáljuk meg közelebbről, hogy miként inszcenírozódik az összeomlás tapasztalata – a nyelv morajként való megtapasztalása – és a (saját) gondolat előállása közötti feszültséggel teli viszony. A beszélő a saját szavait értelmetlenként tapasztalja meg, olyan túldeterminált kontextusként, amely elvileg végtelen számú lehetséges kimenetelt engedne meg, de a kommunikáció színterét keretbe foglaló másik (az esszé első felében felidézett jelenetben a nővér) feltétlen parancsa mintegy rákényszeríti, hogy egyetlen mellett döntsön, belekapaszkodjon az első „ötletbe”, amely az eszébe jut.

A „nagy generálisnak”, az ennek e mondatoknak a kontextusa felől nézve nincs diskurzus-megalapozó, csupán alárendelt funkciója. A neki tulajdonított funkció az idézett Kleist- szövegrészben alárendelt, noha nélkülözhetetlen funkció. Egyben „defenzív” jellegű az én gondolkodói tevékenysége, hogy nem ő az, aki valamit kifejt vagy megért. „Mert nem *mi* tudunk – mondja az elbeszélő –, hanem elsősorban egy bizonyos *állapotunk* az, ami tud.” (Kiemelés az eredetiben. ESSZ 171, WB 458.) Vagyis a gondolat kialakulása nem érthető meg az én előállító tevékenységeként, hanem az a gondolkodás *eseménye* során áll elő, amely fölött az ennek a korábban idézett mondat tanúsága szerint nincs hatalma. A „gondolat” a jelentés (újra-)bevezetése, reinkripciója a beszédnek abba a morajlásába, amely tagadja, hogy a „gondolkodás” az én funkciója lenne. A gondolat jelentkezése az értelem becsempészését jelenti a meglepetés „pillanatának” abban a megtapasztalhatatlan *limes*ében, amelyben az én felismeri magát a beszéd teljes idegenségében (az esszé későbbi és a kérdés átfogalmazásának számító kifejezése szerint: rátalál az illő/illendő gondolatra).

A „lelkületet” („Gemüt”) a „szükségyszerűség” („Notwendigkeit”) hajtja előre, mondja az elbeszélő, mégpedig az, hogy a „kezdethez véget is találjon”. De ez a „szükségyszerűség” nem egyeztethető össze azzal a gépies tevékenységgel, ahogy a nyelvi struktúrák – mintegy saját inerciájukat követve – „radikálisan formális” kapcsolódásokat generálnak. A szükségyszerűség, amely a „lelkületet” arra kényszeríti, hogy rátaláljon a gondolat hiányzó felére, szükségletként jelentkezik. Hiszen éppen akkor van szükség az automatikus beszéd gyakorlatára, amikor a beszélő nehéz helyzetben van, amikor segítséget szenved: nem ismeri ki magát egy helyzetben, nem talál rá a helyes vagy az odaillő gondolatra. Ez a szükséglet határozza meg a „lelkület” mozgását. Viszont további tárgyalásra szorul, hogy a beszédnek az idézett részben felismert mechanikus meghatározottsága, a mondatok grammatikai, formális strukturáltságából következő artikuláció milyen viszonyban áll a „lelkület” értelemszükségletével.

Amikor az idézett passzus „artikulálatlan hangokról” („unartikulierte Töne”) beszél, akkor az így előálló nyelvi hatást nevezi meg. Ugyanis az értelmetlennek hallott/mondott zajok az említett összeomlásból következően elveszítik jelölő

funkciójukat; valamire vonatkozásuk megszűnésével az válik kérdésessé, hogy bírnak bármiféle jelentéssel. A „hang” az összeomlásnak ebben a pillanatában a megértés mindenféle keretéből, intencionáltságából vagy kontextuális viszonyból kioldódik, és morajként, a kommunikációs folyamatok anyagi, materiális hordozójaként jelenik meg, de amely ebben a formájában független az én megértésének – bármelyik tagját is hangsúlyozzuk ennek az összetételnek – a teljesítményétől. De Man kijelentését – amikor Rousseau (és Kleist) kapcsán „radikálisan formális” nyelvi mechanizmusokról beszél,<sup>17</sup> amelyek „képtelenek nem-strukturális okokból módosítani saját struktúráikon” – az idézett szövegrészlet kontextusában a mondatok működése által „szükségyszerűen” előállított jelentéshatásokra lehet vonatkoztatni, a (hangos) beszéd által véghez-vitt artikuláció és a „felismerés/megismerés” („Erkennen”) „radikális” szétkapcsolására. Itt felmerülhet az ellenvetés, hogy az „artikulálatlan hangoknak” az idézett részlet második mondatában említett tapasztalata nehezen illeszthető a nyelvi struktúrák gépszerű működésének „szükségyszerűségéhez”, amelyről az első mondat beszél. A mondatok grammatikai struktúrái, amelyek mint megannyi automata csodálatos módon artikulálnak, vagyis referenciális vonatkozásuktól függetlenül alanyhoz állítmányt, kezdethez véget kapcsolnak, ebben az összefüggésben azért válhatnak ki az „artikulálatlan hangokhoz” hasonló hatást, mert függetlenül minden értelem- és cél-vonatkozástól, voltaképpen saját – önmagukban minden értelemről mentes – formájukból következően képesek „megformálni” egy gondolatot.

Kérdés tehát, hogy miként magyarázható az „artikuláció” (és az „artikulálatlanság”) e kettős helye ebben a kontextusban; vagyis a szöveg milyen összefüggést feltételez az én értelemszükséglete és a nyelvi mechanizmusok gépszerű, artikuláló tevékenysége (és a beszédbe kevert „artikulálatlan hangok” mint a nyelvi működések moraja) között.

Az elbeszélő, a megbízhatatlan elbeszélők e mintapéldája, az automatikus beszédet ajánlja a „kedves barátoknak”. Az automatikus beszéd forradalmi vívmánya azon a felismerésen alapul, hogy az olyan kategóriák, mint az én, a „felismerés/megismerés” („Erkennen”), a „lelkület” vagy általánosan a tudat fenomenalitása olyan mechanikus, nyelvi folyamatok emergenciájától függenek, amelyek nem elérhetők a számára. Nem az én kommandírozza a gondolatot, sem pedig magának a gon-

<sup>17</sup> „A gépezet Kleist marionettjeihez hasonlóan egyszerre »antigravitáns«, egy olyan forma anamorfózisa, mely el van különítve a jelentéstől és bármilyen struktúrát képes fölvenni, ugyanakkor viszont tökéletesen könyörtelen, minthogy képtelen nem-strukturális okokból módosítani saját struktúráját. A gépezet olyan, akár a szöveg retorikájától elkülönített grammatika, a merőben formális elem, mely nélkül egyetlen szöveg sem generálható. Nem lehetséges olyan nyelvhasználat, amely bizonyos szempontból nem ilyen radikálisan formális, azaz mechanikus, bármily mélyen rejtik is előlünk ezt az aspektust az esztétikai, formalista illúziók.” Paul DE MAN, „Mentegetőzések (*Vallomások*)”, in Uő, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, fordította Fogarasi György, Szeged, Ictus-JATE, 1999, 395.

dolatnak az iránya vagy télosza; az én csak annyiban képes valamit kimondani, amennyiben ráhagyatkozik a beszédet meghatározó „radikálisan formális” nyelvi mechanizmusokra. Ennyiben a felfogóképeség összeomlása azáltal teszi lehetővé a gondolat megjelenését, hogy (a „gondolatot”) egy tőle merőben különböző mozgástól, a nyelv formális eljárásaitól teszi függővé.

Az elbeszélő ezért annak a törésnek a mesterséges megismétlését javasolja, amelyet voltaképpen minden gondolat elszenved: a beszélő ezen értelmezési séma szerint a gondolat kialakítását egy „szubreptív”<sup>18</sup> gesztustól teszi függővé, a szavak, mondatok valamire vonatkozásának, a „gondolat” rejtett teleológiájának újra-bevezetésétől – abban a „pillanatban”, amikor azt felfüggesztette a nyelv mechanikája. Az intuíció szörnyszerűségére vagy a megértés e mechanikájára számtalan példát és példázatot találunk nemcsak ebben az esszében, hanem szétszórva Kleist szinte valamennyi írásában.<sup>19</sup>

Ahhoz, hogy kivágyjuk magunkat a megakadás helyzetéből, az esszé az összeomlás és a „megértés/felismerés” szubreptív gesztusának kétlépcsős dramaturgiáját ajánlja. A megértés mesterségesen előidézett megszakítása vagy kisiklása azzal a szándékkal, hogy éppen e közjáték révén váljék képessé a megújulásra, nem más, mint az én értelemszükségletének az áthelyezett kivetítése a nyelvi folyamatok radikálisan „formális” mozgására.

A „lelkület”, amely végül is önmagában elégtelennek vagy mozgásképtelennek bizonyul,<sup>20</sup> úgy próbálja előidézni diadalmas elő-állását, hogy önnön tagadását is beépíti mozgásának folyamatába. A szintézis pillanatát nélkülöző eme dialektika egyben az abszolút fakticitás<sup>21</sup> gondolatára épül, amely szerint az én (egyben a „gondolat”, a „tudat” stb.) éppen-így-léte adja elgondolhatóságának abszolút horizontját. Vagyis a *Gondolatok* itt vázolt elképzelése szerint a tudat, vagy az esszé terminológiája szerint a „Gemüt” (a „lelkület”, a „kedély”) voltaképpen egy reaktív képződmény, amelynek a létét a gondolat eseményének utólagos feldolgozása adja, és amelynek a szerkezetét is, képzavarral élve, a gondolat horizontja jelöli ki.

Az esszé narrátora azért tekintheti a megértés minden esetben előálló kimozdulását önnön meghatározottságából végül is szükségszerű mozgásnak, mert ez

<sup>18</sup> Kant terminusa; cselet vagy csalást nevez meg vele.

<sup>19</sup> Vö. Földényi F. László könyvének „*Megzavarodás. (Verwirrung)*” szócikkével. FÖLDÉNYI F. László, *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*, Pécs, Jelenkor, 1999, 304–309.

<sup>20</sup> Vö. fentebb az idézett Marie von Kleisthez címzett levél olvasatával.

<sup>21</sup> Az „abszolút fakticitás” minimál-definíciójához vö. Franz Josef WETZ, *Die Begriffe „Zufall” und Kontingenzen*, in *Kontingenzen* (Hrsg. Gerhart v. GRAEVENITZ, Odo MARQUARD), München, Wilhelm Fink, 1998. Wetz egy Nietzsche-passzust („die eisernen Hände der Notwendigkeit [schütteln] den Würfelbecher des Zufalls.”) kommentálva így fogalmaz: „[Nietzsche] számára a szükségszerűség abszolút fakticitást jelent, amely szerint csak az valósulhat meg, ami valós(ágos) [wirklich] és ami valós(ágos)sá lesz, mivel egyszerűen nem adódik az a lehetőség, hogy ne legyen valós(ágos).” 33.) Az „abszolút fakticitás” ezen elgondolása nem áll kapcsolatban a szükségszerűség logikái, kauzális, lényegi vagy bármilyen egyéb, következményes logikájával.



a szükségszerűség nem áll ellentétben megjelenésének esetlegességével: hiszen amennyiben bármilyen gondolat megjelenése ilyen kiszámíthatatlan nyelvi emergenciától függ, akkor a gondolat alaptalansága válik végső alappá, amelyen az én, a tudat, a képzelet bizonyossága alapul. A gondolat megmutatkozása, noha éppenséggel kizáró viszonyban áll az én „megismerésének” az ökonómiájával – a megismerés énre vonatkoztatottságával vagy célszerűségével, a vágy ökonómiájával, stb. –, úgy tűnik, az „abszolút fakticitás” feltételezésének összefüggésében mégis összeegyeztethető az én értelemszükségletével. A „gondolat” paradox módon nem a gondolkodás, vagyis nem egy cselekvés, jóval inkább a gondolat intencionális vonatkozása felfüggesztésének, majd újra-bevezetésének függvényeként van elgondolva (vagyis önmagában nem intencionális viszonyként, hanem alaptalan – egy formális nyelvi viszony által „fabrikált” és az én tételező tevékenysége által intencionális viszonyként beállított – előállásként). Ezért az én sem gondolható el megalapozó instanciaként, csak faktikus jelenlétként.

Az eddigi magyarázat alapján joggal merülhet fel az a képzet, hogy az esszé érdekességét az adja, hogy olyan állításokat fogalmaz meg az énről, a megismerésről, a képzeletnek a nyelv formális működéseire való ráutaltságáról, amelyek az adott korszak esztétikai diskurzusában meglehetősen újszerűen hatottak. Ez egyrészt természetesen így is van. Csakhogy az esszé nemcsak „megfogalmaz” bizonyos állításokat (ez voltaképpen ellentmondana a gondolatok kialakulásának esemény-szerűségéről kialakított elképzeléssel), hanem bizonyos értelemben el is szenvedti ezeknek a gondolatoknak az előállítását.

Többször is utaltam arra, hogy a szöveg inszenzírozott beszédhelyzete és a tételesen megfogalmazott állítások között feszültség jön létre, amennyiben a szöveg adománya, a szöveg elején és a szöveg peritextusában hangsúlyosan megjelenő adományozás gesztusa, valamint az abszolút fakticitásnak a szövegben megfogalmazott gondolata nem könnyen egyeztethetők össze. Ennek a feszültségnek a nyomai a szövegben is kitapinthatók. Ez akkor és abban érhető tetten, ha megnézzük, hogyan illeszkednek a narrátor tételes állításai és az általa felhozott példák. A beiktatott anekdoták ugyanis nem mindenben támasztják alá a narrátor addig vázolt *thesis*-ét,<sup>22</sup> hanem az esszé kezdeti kérdéseinek (miként lehetséges valamit elgondolni és az elgondolt miként osztható meg bárkivel is) az átértékelését vagy átértelmezését vonják maguk után.

<sup>22</sup> A „gondolatnak” ebben az esszében jelentkező fogalmát többen is megpróbálták kapcsolatba hozni a fichtei tételezés fogalmával, amely a *thesis* fogalmának („amely először a görög szofisztikában merült fel mint »az előzetesen adottakban alapokkal nem bíró abszolút tételezés« gondolata”; vö. Hans BLUMENBERG, „A természet utánzása”. A teremtmény ember eszméjének előtörténetéhez, fordította V. HORVÁTH Károly, in *Kép. Fenomén. Valóság*, szerkesztette BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 199) történetében új fejezetet nyitott. Ha ez az összefüggés részben valószerűsíthető is, a reflexió és a tételezés fichtei egymásra vonatkoztatása a kleisti szövegekben egészen más mintázatot mutat. A *Gondolatokban* a tételezés aktusa egyáltalán nem tölt be olyan alapító funkciót, mint (a korai) Fichténél.

## IV.

A nyilvános beszéd és a kommunikáció színterét a másikhöz, a „jóeszű/értelmes” („sinnreich”) baráthoz való odafordulás nyitja meg. A narrátor külön hangsúlyozza, hogy az „értelem” sem valamiben való jártasságot, sem pedig pallérozottságot, éleselmjűséget nem jelent: semmi okunk arra, hogy az „értelmet” képességgént vagy tulajdonságként értsük. Az „értelem” kohéziót és jelentésséget jelent, amely nem a kimondásban, nem a gondolat (a véletlenszerűség jegyét magán hordó) megszerkesztésekor, vagyis nem a megformálás révén, hanem a kijelentés *megértésében* és az (elmaradó) *visszajelzés során* áll elő. Az értelem funkcionálisan nem a megnyilvánuláshoz, hanem annak megértéséhez tartozik.

Éppen ezért külön hangsúlyozandó, hogy az esszé elején található megszólítás, az „értelmes barátom”, az értelmet a másiknak tulajdonítja. Az értelem megtalálása – és ez Kleist valamennyi írására jellemző – nem megfelelésként vagy egy igazság konszenzuális megképzéseként értődik; az értelem kikristályosodása a tévelygő beszédből úgy van az esszében elgondolva, mint ami attól függ, hogy mennyiben képes elővételezni a saját kijelentésnek a sajáttól eltérő szemlélet általi közvetítését.

Mondhatni a (a nem sajátunkként tételezett) „értelem” előzetes megtapasztalása az, ami a beszélőt a másik megszólalása előtt arra készíti, hogy válaszoljon a (másik) értelem követelményére, hogy maga is eleget tegyen ennek a kihívásnak. Az odafordulás a másikhöz egyben a beszélő önmagával szemben támasztott olyan feltétlen követelésének számít, amely a beszédpartnertől érkezik – aki az én számára pusztán jelenlétével képviseli az értelem és az értelmesség követelményét. Az értelem az ismerőshöz kapcsolódik, és nem a beszélővel egy szinten helyezkedik el; tehát igényként vagy követelésként jelenik meg. A beszédpartner nem egy másik énként van tételezve – ebben az esetben a beszélő és a között, akihez beszél, hasonlósági viszony állna fenn, amely lehetővé tenné az érvek, a kijelentések, a „gondolatok” cseréjét vagy ökonómiáját. A beszélő és hallgatója, ahogy az elbeszélő többször is hangsúlyozza, nem beszélgetnek, valamint a megtalálandó gondolat nem lehet az én tulajdona, mivel a gondolat előállása határozza meg az én megjelenését; a gondolat hirtelen megjelenése képezi az én önmeghatározásának abszolút horizontját. Ezért a gondolat előállítását nem is lehet semmilyen diszkurzív kontrollnak alávetni, az „értelem” megképződését pedig nem lehet a szóváltás egyidejűségében elgondolni. Így a gondolat megformálása sem értelmezhető konszenzusképzésként, vagyis az én és másik közötti csereként. Hanem az én beszédének „túlvilágaként” van megjelenítve – aki az idézett szövegrészlet tanúsága szerint éppen azért képes szükségszerűen néma tanúként bábáskodni a gondolat kialakulása fölött, mert a gondolkodó én szempontjából nem is vehet részt, vagy nem részesülhet az én „gondolatának” esetleges kialakulásában. Vagyis a másik instanciája az én számára csak úgy jelenhet meg, mint az énben felismert hiányosság, amely az odafordulás révén e hiányosság felszámolásának követelésévé alakul át. Mindez pedig, még egyszer külön hangsúlyozandó, abban az esetben is érvényes, ha és amennyiben a másiknak magáról a dologról kialakított képze (vagyis arról

az összefüggésről, amely az aktuálisan formálódó gondolat tárgya) voltaképpen beláthatatlan az én horizontjából. Az „értelmes” barát alakja részben a beszélő önmagával szemben megfogalmazott igényének a tárgyiasításaként értendő; a másik jelenlétével jelentkező követelésként, hogy a „gondolat” önvonatkozása révén az én megfeleljen a másik értelemszükségletének: hogy „gondolata” értelmes, azaz egy-értelmű legyen, és ugyanolyan jól megjegyezhető, mint a másik arca.<sup>23</sup>

A gondolatnak a szövegben bemutatott véletlenszerű előállása homlokegyenest ellentmond annak, hogy a megképzése társas tevékenység lenne, miközben maga a gondolat kialakulása egy másik személy figyelmét igényli, és egyben igényt tart annak egyetértésére. A szöveg sehol nem mondja, hogy a megképzett „szörnyeteg” gondolat érvénye pusztán a beszélőre lenne korlátozva, vagyis az így megjelenő gondolat igényt tart arra, hogy ne csak az azt kimondó számára legyen érvényes. Sőt az esszé végének fogalmaival élve, az így tételeződő gondolat „anständig”, vagyis „illetelmes”, „megfelelő” kell, hogy legyen, tehát illeszkednie kell egy beszédközösség diszkurzív játékszabályainak implicit szemantikai, morális (a szövegben használt „Anständigkei” kifejezés elsősorban a viselkedés morális feltételezettségére vonatkozik) stb. szabályaihoz.

Viszont, és ez következik a korábban kifejtettekből, a „gondolkodásnak” ebben az esszében jelentkező elgondolása arra a feltételezésre épít, hogy a „gondolkodás” egy nem-kognitív, hazádszerű kapcsolódáson alapul. Ez egyben a kommunikációnak nem a közvetítésen alapuló elgondolását eredményezi (bármennyire ellentmondásosnak is hangozzon ez a meghatározás), mivel a közvetítésként elgondolt kommunikáció feltételezi a közvetített előzetes fennállását – itt viszont azt egy hazádszerű nyelvi folyamat hozza létre. Az szorul tehát a Kleist szövegében elgondolásra, hogy a „gondolat” hazádszerű, nem-kognitív működése miként képes érvényességre szert tenni, vagyis miként képes túlmutatni megjelenése esetlegességén.

Összefoglalva, ami ebben az esszében végül is terítékre kerül, és ami központi jelentőségű kérdésnek mutatkozik, az az európai gondolkodástörténet egyik legszívósabb toposza, amely a kommunikáció formáinak és normáinak kialakulását és működését egy közösségi konszenzustól vagy a kommunikáció működését megelőző, előzetes megegyezéstől teszi függővé. (Ebben az összefüggésben csak utalhatunk azokra az elképzelésekre, amelyek Hobbestól a rousseau-i „társadalmi szerződésen” keresztül a habermasi „kommunikatív konszenzusig” meghatározták ennek a szemantikának az alakulását.)

A *Gondolatok* legfontosabb kérdésének ezek szerint nem pusztán a „gondolat” alaptalan előállása bizonyul, hanem hogy ez az előállítás miként válik a kommunikáció (társas) eseményévé.

<sup>23</sup> Ehhez a kérdéshez vö. még TÖRÖK Ervin, *A látás obszcenitása. Heinrich von Kleist: Amphitryon*, Alfold 2006/10, 77–82.

## V

Az esszébe ékelődő anekdoták egyrészt a gondolat előállításának technológiáját<sup>24</sup> magyarázzák, másrészt azonban legalább annyira beszédek abból a szempontból, ahogy a gondolat kialakulásának esetlegességét a kommunikáció eseményeként teszik értelmezhetővé.

Az egyik ilyen anekdotikus betétet annak a szónoklatnak a bemutatása adja, amelyet Mirabeau a francia forradalom előestéjén tartott, és amely ötletszerűen kialakuló beszéd nagyban hozzájárult a forradalom kitöréséhez, egy társadalmi rend gyökeres átalakulásához. A szöveg azt hangsúlyozza, hogy a szertartásmester „illetlensége” – aki nem veszi figyelembe, hogy a jelenlévők beszéde, viselkedése nem egy séma újra megismétlése, hanem minden korábbi viszonyból levezethetetlen esemény – váltja ki Mirabeau „lelkületének” eltévedését. A másik felidézett példa pedig a róka beszéde, amelyet az állatok tanácskozásán mondott el. Lafontaine egy épületes állatmeséjének (*Les animeaux malades de la peste*) újrameséléséről van szó, amelyet a *Gondolatok* elbeszélője kifordít, mint egy kesztyűt. A *Gondolatok* az állatmese egyetlen mozzanatát, a róka beszédét meséli el, aki, hogy másra hárítsa a felelősséget, elmondja az „oroszlán védőbeszédét”. Az állatmese nyilvánvaló célzatossága, a személyes felelősség áthárítása a másikra, ebben az átírásban teljesen eltűnik. Az elbeszélő kizárólag a róka beszédét rekonstruálja: mégpedig azért, hogy bemutassa, hogy a róka, „anélkül, hogy tudná, honnan vegye hozzá az anyagot” (ESSZ 169, WB 456), ráhagyatkozva az automatikus beszéd iránytalan mozgására, miként találja ki, hogy „a számár, az a vérszomjas! (aki minden füvet felzabál) a legcélszerűbb áldozat” (ESSZ 170, WB 457). Ez a „gondolat”, amely váratlan feltűnésével irányt szab a róka fejtegetésének, tökéletesen önkényes mozzanata a beszédnek, teljesen kívül esik a róka minden előzetes elképzelésén (tudniillik, hogy a többiek előtt tisztázza magát); viszont megjelenése pillanatában motiválttá válik, beleíródik a feltételezések, a levezetések, a bizonyításra szoruló kijelentések (csere)viszonyába. A Lafontaine-től kölcsönzött róka figurája abban különbözik a korábbi példa szónokától, hogy ő „előnyös oldaláról” akar megmutatkozni – szemben az oroszlánnal, aki a maga részéről bűnösnek vallja magát.

Míg az első beiktatott anekdota látszólag (érték)semleges bemutatása a gondolatok kialakulásának, a második „sikere” egy nyilvánvaló kihagyáson vagy módosításon alapul. Ezeknek az állatmeséknek az egyik fő jellemzője az elmaradhatatlan vörös farok, a „morál”, ami lehetővé teszi, hogy azokat épületesként, vagyis egy morális tanítás példázataként olvassuk. Az a konkluzív, összefoglaló rész, amely szoros értelemben nem a meséből következik, hanem egy ahhoz szervesen

<sup>24</sup> Fontos hangsúlyozni, hogy nem a gondolat előállításának, hanem előállításának a technikájáról szól a szöveg, ennyiben a gondolat megképzése nem egy instrumentális tevékenység eredménye. Másrészt viszont egy technika/technológia függvénye mindez, mivel a gondolatot a szavak szó szerint mechanikus, gépszerű működése állítja elő. Erről a technikáról sem az nem állítható, hogy nem gondolkodik, sem pedig az ellenkezője.

kapcsolódó kommentárként van megformálva, integratív funkciót tölt be, amennyiben a nyilvánvalóan allegorikus történetet egy, a diegetikus bemutatástól függetlenül fennálló viszonyra vonatkoztatja.<sup>25</sup> Ez a megkettőződés, narráció és kommentár kettőssége jellemez mindenfajta példabeszédet. Ezt a kettős szerkesztésmódot Kleist esszéje nem szünteti meg, hanem átrendezi. A narrációs szint (miként jutott a róka arra a gondolatra, hogy a szamarat kell feláldozni) úgy válik példabeszéddé, hogy mintegy önmagát példázza: nem a megformált gondolatot ítéli meg (egy általános, az aktuális gondolatot transzcendáló nézőpontból: pl. hogy helyes következtetésre jutott-e a róka), hanem a „gondolatot” saját (fiktív) eredetére vonatkoztatja. Azáltal, hogy a gondolat megformálódott, mintegy saját érvényre tett szert, és önmagában „sikeres” beszédaktusnak számít, megítélése ennyiben nem is vonatkoztatható semmi tőle függetlenül fennállóra. Az esszé zárlatában szereplő, a tanárokról tett epés megjegyzések mögött – akik azért „közönséges szellemek”, mert elvárják a tanulóktól, hogy definíciószerű tudásuk legyen már fennálló összefüggésekről (pl. hogy „mi az állam”), és ezt a preformált tudást visszaokadják és elfeledjék – szintén a (demisztifikált) eredetnek ez a koncepciója áll. Amennyiben a „gondolat” kialakulásának egyetlen mértéke önmaga semmi másra vissza nem vezethető előállása, annyiban sikere vagy sikertelensége, vagyis performatív ereje sem valami máshoz viszonyítva minősíthető, csak önmagához képest.

Ennek ellenére az esszé kettős mércét érvényesít, ami a gondolat performanciájának megítélését illeti. A szöveg egyrészt a kommunikáció történése jellegét hangsúlyozza, vagyis azt, hogy a gondolat megformálása nem vezethető le semmilyen szándékoltságból. Másrészt pedig, hogy a kommunikáció nem önértékű, önmagára vonatkozó történése, hanem mindig egy feszültségi állapot feloldására irányul (függetlenül attól, hogy egy nehéz jogi esetről, egy megoldandó algebrai feladatról, egy politikai válsághelyzet menedzseléséről van-e szó, hogy az esszé példáinál maradjunk), ennyiben pedig sikere nagyon is megítélhető megtörténéseinek összefüggésein kívül is (tudniillik, hogy technikaként/technológiaként mennyiben sikerült megoldania egy feladatot). A két anekdota közötti átkötést,<sup>26</sup> a kommunikáció

<sup>25</sup> Karl-Heinz Stierle szerint az exemplumszerű narratívákat egy minimális szisztematikus szöveg és egy pragmatikai szituáció közötti feszültség, egy általános, logikai és egy deiktikus, pragmatikai struktúra közötti kapcsolat jellemzi. Vö. még Karl-Heinz STIERLE, *Story as Exemplum – Exemplum as Story: On the Pragmatics and Poetics of Narrative Texts*, ford. David WILSON, in *The New Short Story Theories*, eds Charles E. MAY, Ohio, Ohio University Press. 1994.

<sup>26</sup> Ugyanakkor ez az átkötés, amelyet egy trópus, egy kifejtett metafora kellene hogy ellásson, éppenséggel olvasható digresszióként, a tárgytól való eltérésként is, amely azzal veszélyeztet, hogy végképp elfelejti, amiről beszélni akart. A narrátori kiszólás („De elhagyom a hasonlatomat, és visszatérek a tárgyhoz”, „Doch ich verlasse mein Gleichnis, und kehre zur Sache zurück”) értelmezhető egy olyan veszély felismeréseként is, amely a hasonlatban rejlik, ti. hogy a történetmondás és a trópus kibontására irányuló rész között nincs „kölcsonös kisegítés”.

e két aspektusa, a beszéd „materiális”, nem-kognitív jellege és annak jelentéslétesítő aspektusa közötti közvetítést az elektromosság metaforája kellene, hogy el-  
lássa. Eszerint a metafora szerint a beszélő amolyan kondenzáló gépként működik, amely összegyűjti környezete feszültségét; az elmondott beszéd pedig ennek a feszültségnek a – nem irányított – kisülése. Ez a kommentár a „fizikai és morális világ jelenségeinek csodálatos egybeesését” („merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt”) ünnepli: a morális meghatározottság, ellentétben például azzal, ahogy Kant értelmezi a morális törvény természetét, itt úgy válik összebékíthetővé a fizikai jelenségek rendjével, hogy a gondolat is sajátos anyagszerűsége tesz szert.

Ez a metaforika Kleist más szövegeiben is megjelenik, például *A legújabb nevelési tervben*.<sup>27</sup> Ebben a satirikus esszéjében arról értekezik, hogy úgy kellene az ifjakat jóra nevelni, hogy őket morális szempontból kifejezetten elutasítandó dolgokra oktatják. Viszont – és itt kerül újra képbe ez a hasonlat – ez az oktatás éppen ellenkező hatást fog kiváltani, mivel az ifjak, kitéve ennek a negatív töltésű térnek e metaforika szerint ellenkező előjelű kisülést fognak produkálni. E teljesen Swift stílusában megírt szatíra összefüggésében (aki azt a javaslatot tette *A Modest Proposalban*, hogy úgy lehetne az írországi szegényeken segíteni, ha eladnák a gyerekeiket gazdag angoloknak, hogy azok megehessék őket) aligha vehetjük szó szerint a *Gondolatok* lelkesült kommentárját a természeti és a morális jelenségek „egybeeséséről”. Ez a nehézség aztán nemcsak rejtett módon, hanem az esszé végének fejtegetéseiben nyíltan jelentkezik.

Míg az esszé korábbi részei a „gondolat” előállításának feltételeit tárgyalják, az esszé záró epizódjának módosul a kérdése. A narrátor ebben a részben azt vizsgálja, hogy az iránytalan beszédre való ráhagyatkozás miként teszi lehetővé, hogy „előnyös oldalunkról” mutakozzunk meg. A szöveg zárlata két szó közötti finom különbség kihangsúlyozására és ezek külön tartására épít. E két, szinte fogalomként kezelt szó a „megmutakozás” („sich zeigen”) és az „lecsupaszodás/lelepleződés” („sich blößen”), melyekre azért is esik különös hangsúly, mivel egyrészt a gondolat kialakulására, másrészt az így megképzett gondolat „olvashatóságára” vonatkoznak. Arról a részről van szó, ahol a narrátor, elutasítva a tanárok azon „illetlen” magatartását, hogy rákérdeznek a tanulók tudására, arra tesz javaslatot, hogy teremtsenek lehetőséget arra, hogy a hallgatók mintegy a beszélgetés menete során bukkanjanak rá a szükséges meghatározásokra. Annál is inkább, mivel

[e]lőnyös oldalunkról megmutakozni talán nincs is rosszabb a nyilvános vizsgánál. [...] [O]ly nehéz az ember lelkületén játszani, kicsalni belőle sajátos hangját, oly könnyen lehangolódik ügyetlen kezek között, hogy itt még a leggyakorlottabb emberismerő is [...] könnyen melléfoghat. [...] gyakran maguk [a vizsgáztatók] is érzik az egész eljárás illetlenségét: hisz az ember már azt is

<sup>27</sup> KLEIST, *A legújabb nevelési terv*, ford. Forgách András, ESSZ 176–181.

szégyenlené, ha valakitől azt kívánná, hogy a pénzeszacskóját, nemhogy a lelkét kiöntse: de itt még saját értelmüknek is veszélyes próbatételt kell kiállni, és gyakran csak istenüknek köszönhetik, ha úgy ússzák meg a vizsgát, hogy nem lepleződnek le még szégyentelibben, mint az általuk vizsgáztatott egyetemi ifjak. [ESSZ 171, WB 458–459]

Szemben az (előnyös) „megmutatkozással” („sich zeigen”), a vizsgáztatók azt várják el a vizsgázóktól, hogy azok felidézzenek egy már elkészült fogalmi építményt, de legtöbbször hajszálon múlik, hogy nem ők maguk „lepleződnek le” („sich blößen”), mégpedig azért, mert olyasvalamit kérnek számon, amire a szituatív értelemkonstitúció jellemző. E két szó, a „megmutatkozás” és a „lepleződés” a gondolat megjelenésének módozatait nevezi meg.

Csakhogy ezek nem szimmetrikus ellenfogalmak. A „megmutatkozás” a sajátként megjelenő gondolat hatása, és ennyiben – mint arról korábban szó esett – egyben az én megjelenésének, megmutatkozásának az eseménye. A megmutatás egyben megmutatkozást is jelent, amennyiben ami a megmutatás révén megjelenik, elválaszthatatlan a mutatás aktusától. Az én fenoménje, függetlenül attól, hogy alapját egy fenomenálisan nem rögzíthető mozzanat képezi, intencionális viszonyként prezentálódik. Ezzel szemben a „lepleződésnek” nincs sok köze a gondolat „fabrikálásához”, mivel az „akaratlan megmutatkozásként” érthető, vagyis nem az én, hanem az azt olvasó, hallgató másik nézőpontját viszi színre. Ahogy a róka beszéde sem az ő, jóval inkább a számár nézőpontjából tűnik „illetlennek”, a lepleződésnek/ lecsupaszodásnak, vagyis a megértés azon mozzanatának, amikor a másik mintegy jelenlétével „szól közbe”, sincs sok köze a szándékoltsággal értett megmutatkozáshoz. Ez a fordulat, a lecsupaszodásnak az eshetősége azonban nemcsak a tanárok beszédét jellemzi, hanem annak minden kommunikációs forma kitett.

A szöveg e tapasztalat artikulálásához a ruha/lepel és a pénz metaforáját hívja segítségül: „[a vizsgáztatók] is érzik az egész eljárás illetlenségét: hisz az ember már azt is szégyenlené, ha valakitől azt kívánná, hogy a pénzeszacskóját, nemhogy a lelkét kiöntse ...”

Ebben a szövegrészben két metaforika kapcsolódik össze: a külső/belső elválasztását implikáló „lecsupaszodás” metaforája (amely korábban a belső hang és a hangoltság képzetkörét is felidézi), a „lélek” képzetköre, amelynek lényegét a külső tekintetek előli elzárkózás, egy elkerített saját hely fenntartása adja; ez egyben mint szemérmesség jelenik meg, mely ösztönösen elzárkózik az illetlen tekintetek elől. A másik a pénz metaforája, amely mint médium<sup>28</sup> végtelen számú tranzakciót, különböző területek összekapcsolódását teszi lehetővé.

E két metaforika egymásra montírozása ugyanakkor nemcsak úgy olvasható, mint két egymásnak ellentmondó képzetkör közötti feszült viszony vagy kölcsö-

<sup>28</sup> Luhmann a pénzt mint médiumot határozza meg. Vö. LUHMANN, *i.m.*, 202.

nös felfüggesztés. E szövegrész logikája szerint, ha valaki úgy demonstrálja gazdagságát, hogy azonnal rámutat fizetőképességére, az könnyen kiválthatja mások ellenérzését, olyannyira, hogy nem fogadják el pénzét fizetőeszközként. Ekkor pedig gazdagsága éppen szegénységét fogja jelenteni. A mások elé szórt pénzdarabokról könnyen kiderülhet, hogy nem többek jelentéstelen fémdaraboknál. Marcel Mauss az ajándékról írt tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy az ajándékozás lényegéhez – amit a csere egy formájának tekint – hozzátartozik, hogy az nem viszonzható azonnal, mert az az ajándék elutasítását jelentené. Mauss tehát az ajándékozás (és minden ökonomikus diskurzus, kapcsolat, viszony) lényegi meghatározottságaként a határidőt, az esedékesség határát nevezi meg: az ajándékozás (és az adás minden formája) egyben időt ad, lejáratként, a viszonzás esedékességeként megteremti az ajándékok körforgásának idejét. A csere tehát nem kizárja, hanem éppenséggel implikálja az „illendő” viselkedést, mivel időbeli artikulációja éppen a késleltetéstől, az elhalasztástól függ.

Az adásnak, ami az esszében a szöveg (mint valakinek felajánlott tanítás) és a gondolat adományaként (mint a nyelv adománya) jelentkezik, ugyanakkor hiányzik az a fajta szimmetrikus felépítettség, amelyet Mauss ajándék-ökonómiája feltételez.<sup>29</sup> Ugyanis szó sincs arról, hogy a szövegben az én és a másik között (például a homodiegetikus narrátor és a nővér között) a megértendő dolog összefüggésében egyfajta dialogikus megértés jönne létre: az esszé egész fejtegetése arra a feltevésre épül, hogy a gondolat kialakulása a mindvégig néma másik tekintete előtt zajlik. Ez a tekintet az én számára az értelem követelményeként adódik; az értelem pedig, mint arról szó volt, strukturálisan az (elmaradó) visszajelzéshez kapcsolódik. A gondolat, ami az én sajátlagossága megjelenésének számít, ahogy azt a lélek mint beburkoltság metafora sugallja, ezért egyben a másik adománya, feltéve, hogy az adomány fogalmát nem tényleges ajándékként értjük, valami ténylegesen létező átadásaként, hanem a (gondolat) előállítás(ának) lehetőségeként.

A kommunikáció színterét felnyitó és keretbe foglaló másik az esszé tanúsága szerint abban az értelemben nincs jelen, hogy konkrétan részt venne a gondolat megformálásában. Vagyis a másik instanciája úgy jelenik meg, mint amelyet szintén az én képvisel. Az elbeszélő gesztusa, aki a „nővér” megszólalása előtt közbevág, és aki ellen mintegy felvonultatja érveit, hogy mint olyan (mint a gondolat által tanúsított létező/én) egyáltalán megjelenhessen, színre léphessen, a pszichoanalízis terminusával élve hisztérikus elfojtásnak tekinthető. Ha elfojtásnak is tekinthető az én gesztusa, akkor az nem egy traumatikus tapasztalatra vonatkozik, hanem

<sup>29</sup> „Az esedékességig tartó késleltetés és halasztás időtartama miatt nem érzékeli Mauss azt az ajándék és csere között meglévő ellentmondást, melyet annyira hangsúlyozni szeretnék, és amely az örülethez vezet abban az esetben is, ha az ajándék szükségképpen idegen marad a kölcsönös cseréhez képest is, és akkor is, ha ez a cserefolyamat magával rántja, esetleg magától lép be a folyamatba. A határidő fogalmával kifejezett időbeli halasztás az ajándék elleni védkorlátnak tűnik.” Jacques DERRIDA, *Az idő adománya. A hamis pénz*, ford. Kicsák Lóránt, Bp., Gond-Palatinus, 2003, 64.



az én nem-tudására, mindarra, ami az én horizontjából beláthatatlan, és ami az én számára a jelentésség, az értelem követelményeként tételeződik. Ha a gondolat megjelenését a másik adományának tekintjük, akkor az mint olyan, vagyis mint tényszerű adás nem is jelenhet meg, mivel az lehetetlenné tenné az énnek mint valami saját(lagos)ként felismerésnek a megjelenését. Innen látható be az adomány kérdésének nem szimmetrikus, nem körkörös szerkezete: az én (a gondolat) csakis e strukturális elfojtás/elfordulás révén jelenhet meg.

Viszont annak ellenére, hogy a másik a beszédben ténylegesen nincs jelen, mint instancia nagyon is valóságos. Lacan terminusával a másik itt éppen a valós helyét foglalja el: azt a pozíciót, amely mint nem szimbolizálható kívül esik az én korábban vázolt „dialektikáján”, nem válhat az én megértésének részesévé. Mint „belső” hely – hiszen az esszében a másik mindvégig úgy jelenik meg, mint nem viszonzott, ugyanakkor mint érzett tekintet, mint az énnek a másik általi „megérintettség” – egyben a leginkább „külső” is. Az odafordulás a másikhoz egyben a beszélő önmagával szemben támasztott olyan feltétlen követelésének számít, amely a beszéd címzettjétől érkezik; ez a kísértetszerű tekintet, a nővér tekintete, amely a beszélő hátába fúródik (de amely nem tekintetváltásként inszenírozódik), és amely kiváltja a beszédét, de miközben beszédre készítet csak eltörölt jelenlétként jelenhet meg – akinek meg kell felelni. Megfelelni, a válaszadás és az adekváció értelmében is, amennyiben az/ő jelöli ki a gondolat mértékét is.

Viszont az én, aki arra irányuló igyekezetében, hogy „előnyös oldaláról” tűnjön fel a másik ítélőszéke előtt, lelepleződhet: kiderülhet róla, hogy mikor valami nagyon mély értelműt mond, az mások előtt „érthetetlennek” tűnhet:

Egyesek, akik úgy érzik, nem urai a nyelvnek, és ezért többnyire visszahúzódnak, hirtelen összerázkódva föllángolnak, magukhoz ragadják a szót, és valami érthetelenséget hoznak a világra. [...] Ezek az emberek nagy valószínűséggel valami igazán talált gondoltak el, ráadásul nagyon érthetően.

Az „érthetelenség”, amiről itt szó van, egyrészt a nyelv materialitásának korábban elemzett tapasztalata folytán jelentkezik, másrészt és egyben ennek folyamánaként a másik tapasztalataként adódik. Annak tapasztalataként, hogy a gondolat (utólagos) elsajátítását a másik ex-timitása teszi bizonytalanná. Szemben ugyanis a gondolat reaktív elsajátításával, amely egy „belső” (intim) hely megképződésének illúzióját váltja ki (a korábban idézett szövegrész értelmében a saját belső hang vagy hangoltság megtalálását), a másik instanciája ebben az értelemben nem el-saját-ítható, úgy jelenik meg, mint követelmény – miközben a kisajátítás mozzanata nélkül, a gondolat értelmeként és egyben sajátként való tételezése nélkül nem beszélhetnénk semmiféle megértésről, értelemről vagy énről.

A másik által gyakorolt kontroll, szemben a Marie von Kleisthez írt levél fenséges tapasztalatával, ezért csak úgy jelenhet meg, mint „lehangoltság”, mint „melléfogás”, vagy mint „lecsupaszodás”: mint a tévedés eshetősége, amely kizárja az én autonómiájának, bensőségességének gondolatát. A „lecsupaszodás” vagy a „lehangolódás” kifejezések – fontos, hogy itt a saját hang elvesztése egyben a hang

tonalitásának megváltozásaként, és mint atonális, nem harmonikus hangzás értelmeződik – egyben a mérték elvesztéseként értelmeződik. Az én előállása, a saját gondolat megtalálása ezek szerint kettős mozgást implikál: egyrészt a mérték megtalálását, másrészt a mértéktelenség tapasztalatát. Úgy ahogy Kohlhaas Mihály is egyrészt „jóraavaló” ember, másrészt szörnyeteg, a gondolat előállításának összefüggésében az én gondolatának megjelenése egyszerre bizonyul egy szimbolikus pozíció elsajátításának és kisiklásának.

A gondolat utólagos elsajátítása, a korábban elemzett dramaturgia ennek következtében megbicsaklik. Ugyanis ugyanaz a megnyilatkozás egyszerre minősülhet mély értelműnek és érthetetlennek, ugyanaz a gondolat az én megjelenésének és lecsupaszodásának: az én mint önreflexív struktúra megképződésének és felszámolódásának. Ez az inherens bizonytalanság késztet folytatásra, erre utal a szöveg utolsó bejegyzése: „(Die Fortsetzung folgt)”, „(Folytatás következik)”.

A kommunikáció színtere Kleist esszéjében a másik adományának bizonyul: olyan negatív adománynak, amely kizárja, hogy az automatikus beszédre való ráhagyatkozás és annak intencionális összefüggésként való inszcenírozása szolipszisztikus gyakorlatként valósuljon meg, vagyis hogy a kommunikáció színtere az én, a gondolat, a tudat elvesztett és újra visszanyert bizonyossága jutalomjátékának minősüljön.

DÁVID ANDREA

„Csábító szavak, szívreható esdeklés, hizelgő mondások”

Szavak és valóság viszonya, avagy a nyelv mint a valóságot leplező fátyol

Vörösmarty Mihály: *A fátyol titkai* című komédiájában

### *Rövid filológiai áttekintés*

Vörösmarty drámaírói ambíciója a hosszú, kitartó, ámde reménytelen szerelemhez hasonlítható. Pályájának csaknem egész ideje alatt alkotott drámai műveket is, s noha zajos sikereket nem ezekkel, hanem lírai és epikai munkáival ért el, mégsem hagyott fel a drámaírással. Korunk bármely átlagosan művelt, és irodalom, színház iránt érdeklődő embere e darabok közül jobbra már csak a *Csongor és Tündét*, s talán – a felújításoknak köszönhetően – a *Czillei és a Hunyadiakat* ismeri, pedig a költő hosszú pályafutása során összesen 14 befejezett drámai művet írt, és 7 töredékben maradt vagy tervezett drámai munkát hagyott az utókorra. Sőt, némelyik tragédiája meglehetősen sikerrel ment a budai Várszínházban, később a Nemzeti Színház színpadán, illetve vidéki társulatok repertoárján is találkozhattunk velük a korabeli színházi publikum. A Vörösmarty-darabok jelentős hányada (9 teljes egészében elkészült mű) tragédia, kisebb része pedig vígjáték, ám még ez a kép is árnyalható. A bizonytalan műfajú *Ypsilon háború* és az inkább ifjúkori zsenyének, vígjáték-próbálkozásnak tekinthető *Az elbúsult diák* mellett jelen tanulmány tárgya, ez az 1834-es darab tekinthető Vörösmarty egyetlen, igazi vígjátékának. *A fátyol titkai* sokkal nagyobb ívű az említett daraboknál, története szórakoztatóbb, jellemei kidolgozottabbak, megírását – az író részéről – a komédia nemével kapcsolatos határozott koncepció indokolja,<sup>1</sup> még a terjedelme is szem-

---

<sup>1</sup> Vörösmarty tartott a dráma elprózaizodásától, a próza térnyerésétől a költészettel szemben. Ezért tett kísérletet a „fensőbb vígjáték” megteremtésére, melynek jellemzője legyen, hogy a komolyan ábrázolt, emelkedett jellemű szereplők is vidámságot vigyenek magukkal a színpadra, de azért ne beszéljenek úgy, mint a többi, komikus alak (a főalakok versben való szólása ezzel is indokolható). Ezt az elméletet teljes sikerrel ültette át a gyakorlatba: Hangai és Vilma párbeszédeit valóban olyan ritka költőiség, könnyed elegancia, finom báj és ugyanakkor szellemesség jellemzi, hogy az párját ritkítja a magyar drámairodalomban. Ez a meg-nemesített, versekbe öntött korabeli szalonnyelv a dráma talán legnagyobb értéke a mai olvasó számára. (Vörösmarty koncepciójával kapcsolatban bővebben lásd: VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai Lapok – Elméleti töredékek*, in *Vörösmarty Mihály munkái VI. kötet* (kiad.: GYULAI Pál) Bp. 1904, 43–46., ill. 56.

betűnően nagy: közel négyezer sor. A témaválasztás is igen szerencsés, számos, jól kiaknázható komikus helyzetet rejt – és az egyetlen kifogás talán csak az lehet Vörösmarty cselekménybonyolításával kapcsolatban, hogy a mellékszál háttérbe szorítja a főcselekményt, ugyanis jóval mulatságosabb, érdekesebb és ügyesebben bonyolított annál.<sup>2</sup> A főtörténetben némi nehézkesség érezhető, míg a mellékszál természetessége, a humoros szituációk és párbeszéddek bősége még a kései olvasót is lenyűgözi. A főcselekményhez valószínűleg Moreto *Közönyt közönnyel* című (a korabeli magyar társulatok *Donna Diana* címmel is játszották), akkor nagy népszerűségű darabja adta az ötletet,<sup>3</sup> amelyben egy ifjú hölgy megveti a szerelmet, és egy fiatalember oly módon leckézteti meg, hogy közönyt tettetve felébreszti maga iránt a lány érdeklődését. Vörösmartynál ez fordítva van: itt a férfi (Hangai) az, aki – eléggé el nem ítélt módon – a szerelem ellen szóló könyvet olvas, és a leány (Vilma) az, aki ezért bosszút eszel ki ellene. A melléktörténet némi shakespeare-i inspirációt rejt, a *Felsült szerelmesek* alapgondolata köszön vissza:<sup>4</sup> amennyiben Ferdinánd király és társai fogadalmához hasonlóan olyan megállapodást köt a három vidéki ifjú, mely sérelmes a női nemre nézve, és ez ismét bosszút kíván. A bosszúálló pedig megint Vilma. Nagy kár, hogy az ő személyén kívül semmi sem köti össze a fő- és a mellékszálakat, mert így a cselekmény olykor vontatottá válik, amit még tetéző a három gavallér népmesei jellege (ők azonos töről erednek, mint Korom, Kétség és Rojtos az *Elbúsult deákban*, vagy az ördögfiak a *Csongor és Tündében*). A főszemélyek, akik az emelkedettebb érzelmeket hivatottak képviselni, versben szólalnak meg, míg az inkább komikus-népies-bohózáti figurák prózában.<sup>5</sup> A darabbeli Shakespeare-motívumokkal elsőként Weber Arthur és Császár Elemér foglalkozott részletesebben,<sup>6</sup> ám Császár ezeken túl bizonyos szemléletbeli egyezésekre is rámutat. Ilyen például a szatirikus elem mellőzése, mert Shakespeare-hez hasonlóan Vörösmarty is „óvakodott magára öltetni a szatirikus erkölcsbíró fölényes álarcát”,<sup>7</sup> ilyen a kettős cselekmény alkalmazása, és ilyen a nyelvvel való jellemzés eszköze. Vörösmarty ezt a gyakorlatot tartotta követendőnek, ahogy

<sup>2</sup> Lásd GYULAI Pál, *Vörösmarty életrajza*. (1866), Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985, 190; BAYER József, *A magyar drámairodalom története I–II.*, Bp., 1897, 689–691; WEBER Arthur, *Shakespeare hatása a vígjátéktípus Vörösmartyra. Magyar Shakespeare-tár, IV. kötet*, Bp., 1911, 162; TÓTH Dezső, *Vörösmarty Mihály*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1974, 241.

<sup>3</sup> GYULAI Pál, *i.m.* 188.

<sup>4</sup> WEBER Arthur, *i.m.*, 159–160. A téma hasonlósága okán a *Sok hűbő semmiért* és az *Ahogy tessék* című Shakespeare-vígjátékokat is eszünkbe juttathatja Vörösmarty darabja.

<sup>5</sup> Olykor azonban ők is átváltak versre, de ez a hamis pátozú, érzelgős versbeszéd ilyenkor mindig a jellemzés eszköze, és komikus hatást kelt; mint ahogy az emelkedett jellemű főszereplők is kódot váltanak néhol, és prózában szólalnak meg – ám mindig olyankor, ha a főtörténet valamiképpen érintkezésbe lép a mellékszál eseményeivel. A példákkal később még részletesebben is foglalkozom.

<sup>6</sup> CSÁSZÁR Elemér, *Shakespeare és a magyar költészet*, Bp., 1917.

<sup>7</sup> CSÁSZÁR Elemér, *i.m.*, 156.

az *Elméleti töredékek*ben is kifejti: „A drámai személyek különböző characterei különböző nyelvet is kívánnak” majd Shakespeare-ről szólva: „Nála minden lényegesen különböző, úgy szólva különfokú személy külön nyelvet beszél. [...] De ha a megkülönböztető beszédmód komoly drámában inkább csak kíváncsú, mint merészeltető, mulaszthatatlannak látszik a vígjátékokban, hol a Musa az élet hétköznapi köntösét ölti fel.”<sup>8</sup>

Szándékaim szerint jelen tanulmány a nyelvi elemek jelentőségére, a nyelvvel való jellemzés vörösmartyas módszerére, a beszéd, az írás és a mögöttes gondolat hármasságára, a kódváltások dramaturgiai szerepére, a transztextualitás példáira, és a nyelvhasználat, jellem és kultúra – reformkori vígjátékokban megfigyelhető – szimbiózisára kísérel meg nagyobb fényt vetni.

*„Minden erőmmel rajta leszek, hogy oly szépen hazudjak, amint csak lehet”  
Hamis szavak és „félre”-szólások*

A darabot a kortárs kritika részéről többször érte az az elmarasztaló vélemény, mely szerint a főhős nő és komornája viselkedése enyhén szólva szabados, sőt az egész vígjáték a korabeli társadalmi konvenciók kissé szabad szellemű felfogását tükrözi. A *Honművész*<sup>9</sup> például sérelmezte, hogy a hősnő éjnek évadján garde nélkül csavarog az utcán, mégpedig abból az illetlen célból, hogy lóvá tegyen három idegen férfit! Még – a különben Vörösmarty javára elfogult – Toldy sem tudta szó nélkül hagyni ezt a lazaságot.<sup>10</sup> Noha talán a Toldy által kifogásolt „cinizmust” ma már nem érezzük oly „bántónak”, még ma is kissé furcsának tűnhetnek bizonyos jelenetek. Mert hogy is lehet az, hogy egy finom kisasszony csak egy komorna társaságában sétálgasson a Városligetben és ott mindenféle ismeretlen férfiakkal ismeretséget kössön, sőt randevúra hívja őket?! Ráadásul ezt a komornát gyakran elküldi maga mellől, és ilyenkor teljesen egyedül van, de nem sokáig, csak amíg – horribile dictu! – hozzá nem csapódik egy újabb férfi. Hogy lehet az, hogy egy ilyen előkelő ifjú hölgy a komornára van bízva (aki szintén hajadon), és mit keres ez a két leány éjjel az utcán (ahol oly sötét van, hogy Hangai közléről sem ismeri fel Vilmát)? Hogyan merészel Hangai egy ismeretlen, még be sem mutatott hölgynek éjjelizenét adni? És egyáltalán: honnan veszi a bátorságot ez az állítólag jól nevelt úri kisasszony ahhoz, hogy megszervezze elrablását egy másik úri kisasszonynak? (Bár ő pusztá jóindulattal és felebaráti szeretettel magyarázza, de

<sup>8</sup> VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok – Elméleti töredékek*, in *V.M. munkái VI. kötet* (kiad.: GYULAI Pál) Bp. 1904. Idézett rész: 37–38.

<sup>9</sup> *Honművész* 1836. 44–50. sz.

<sup>10</sup> „Bántó az a cinizmus, mellyel az erkölcsök (szokások) s a konvencia elhanyagolva vannak. Ugyanis a költő az idill szabadságával él egy időhöz és helyhez, s egészen a modern társaság életéhez kötött történetben” – TOLDY Ferenc, *A magyar nemzeti irodalom története* (1864–1865), Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987, 381.

ez alig hihető.) Hosszan lehetne még sorolni az ezekhez hasonló jeleneteket, amelyek még a mai olvasónak is szemet szúrnak, ne csodálkozzunk tehát, ha a korabeli kritikusok (s annak nyomán a későbbi elemzők<sup>11</sup>) is szóvá tették őket.

Ezek a kritikák azért láthattak napvilágot, mert Vörösmarty nem tette le egyértelműen a voksát sem a *Csongor és Tündé*hez hasonló, mesei elemekkel dúsított, „tündéries”, szórakoztató vígjáték mellett, melyben a mesei keretek között bármi megeshet, de nem tartotta magát következetesen a valós körülményekhez sem, melyekből a darab útjára indult, és ezért néhol figyelmen kívül hagyta a kor társadalmának íratlan szabályait. Ebben a darabban ez a két megoldás (mesés-romantikus cselekményelemek és a kortárs társasági élet bemutatása) összemosódik – lehetőséget nyújtva a kései elemzőnek arra, hogy a darab textuális hálóját felfejtve próbáljon alternatív magyarázatot találni e „bántó” és olykor zavaró jelenségekre.

Mert mi is a szereplők legjellemzőbb (közös!) vonása ebben a komédiának szánt társadalmi színjátékban? Hogy mindenki „félre” beszél, hogy senki sem azt mondja, amit valójában gondol, hogy a szereplők nemcsak egymást, de gyakran önmagukat is ámítva, félrevezetve közvetítenek üzeneteket a színpadon – és a színpadról, a néző számára –, hogy az illokúciós aktusok gyakran ellentmondanak a valós tetteknek, hogy a látszat, a megtévesztés, a hazudott tulajdonságok, a tréfás cselek, kihallgatott beszélgetések, meghamisított levelek, elcserélt könyvek, felcserélt személyiségek olyannyira eluralkodnak a darab cselekményén, hogy az – a különben véleményem szerint igen ügyesen bonyolított – cselvígjátéki kereteket is erősen szétfeszíti. Minden, ami itt *írva van*, mindazok a *szavak*, melyeket a korabeli néző a színpadról hallott: cselként kieszelt, megtévesztő, a hallgatót (olvasót) csapdába csalni kívánó játéka a nyelvnek. Ami e darab textusának keretei között elhangzik, írva van, abból semmi sem tekinthető valóságosnak – ami valóság, azok a szavak mögött rejtőző érzelmek. Ahogy Vilma és Lidi játékot űz a darab valamennyi szereplőjével, úgy a szerzői szándék játékot űz a darab befogadóival: látjátok-e vajon a szerelmet a sorok mögött? Látjátok a valóságot, az igazi érzelmeket (Vilma, Hangai), a póre ostobaságot (Kaczor, Guta, Rigó) a felvett pózok mögött? A beszédaktusok megtévesztőek – a valós érzelmeket és eseményeket mintegy görbe tükörben állítják eléink, hiszen mind a főszemélyek, mind a mellékszál alakjai minduntalan mást mondanak, mint amit gondolnak, megpróbálják félrevezetni környezetüket. Így viszonylag hamar, már az első felvonás folyamán kialakul egy sajátos – egyébként a cselvígjátékokra általában jellemző – atmoszféra, mely a befogadót szükségképpen óvatosságra inti: itt semmi sem az, aminek látszik, minden szónak a fonákját kell érteni, minden gesztus mögött valamilyen kacagató tréfa vagy megtévesztő csel rejlik, a komolyan veendő dolgok lelepleződve mulatságos színben tűnhetnek fel, és végső soron senki sem lehet biztos abban, hogy amit *mondanak* neki, az fedi a valóságot. A kimondott szó és a mögötte rejlő

<sup>11</sup> GYULAI Pál, *i. m.*, 190; TÓTH Dezső, *i. m.*, 240; DÉNES Tibor, *Vörösmarty drámái a színpadon*, Irodalomtörténet, 1950. IV., 96.

gondolat a legritkább esetben rímel egymásra *A fátyol titkaiban*. A szereplők a nyelv segítségével mintegy fátylat vonnak a valóság és az általuk keltett illúziók közé – egyszerűbben szólva: a sok „félre” szólásból, megtévesztésből, cselekből, titkos plánumokból és ellenplánumokból épül fel a textus. Ebben az összefüggésben a darab cselekményének az ítések által kárhoztatott valószerűtlensége is más megvilágításba kerül: ha elfogadjuk, hogy a kimondott vagy leírt szó e vígjáték cselekményének keretei között nemhogy nem tükrözi hűen a valóságot, hanem épp elterelni igyekszik róla a figyelmet – akkor az egész szövegkorpuszt egységként vizsgálva is épp ilyen eredményre juthatunk: a korabeli realitás és társadalmi konvenciók hű képét ebben a szövegben hiába is keresnénk. Ahogy a darab szereplőinek nyelvi megnyilvánulásai ellentmondásban állnak valós szándékaikkal és érzelmeikkel, éppúgy a leírt szöveg sem tükrözi hűen a háttérül szolgáló korszak jellemző jegyeit – nyilvánvalóan nem is törekszik erre.

A sok „félre” szólás, mellyel néhol túl is van terhelve a darab (ez Vörösmarty komoly drámáival kapcsolatban is éppígy elmondható), hűen világít rá a valóság és a szavak között feszülő állandó ellentétre. Legfőképpen a cselek bonyolítói, Vilma és Lidi<sup>12</sup> esetében láthatunk erre sok példát. Horváth János rámutatott, hogy ebben a darabban a komikum egyik gyakran visszatérő forrása, hogy a komoly szereplő komoly szólásának azonnali paródiáját adja egy másik, alacsonyabb társadalmi helyzetű szereplő „félre”-szólása: „Vilma ’félre’ mond valamit s elmegy, Lidi magában marad, a Vilmaéhoz hasonlót s vele mégis ellenkezőt mond, s elmegy ő is.”<sup>13</sup> A tükördramaturgiában rejlő komikus lehetőséget azonban nemcsak az ellentétes értelmű kiszólásokkal aknázza ki a szerző, de azzal is, hogy a komornát, az alacsonyabb társadalmi állású szereplőt minduntalan olyan helyzetbe hozza, amelyben az talpraesett, lényegre törő megjegyzéseivel tanújelét adhatja úrnőjénél gyakorlatiasabb gondolkodásának. Jó példa erre mindjárt az első felvonás azon jelenete, amikor a három ifjú kihallgatott plánuma, az „asszonyfenség-bántás bűne”<sup>14</sup> fel-

<sup>12</sup> NAGY Imre a „*Heraklit és Demokrit*”. *A kora reformkori vígjáték dramaturgiája* című tanulmányában rámutat, hogy a szerelmi tematikájú cselvígjátékokban a nagyon gyakori kérőmotívumból fakadóan mindig a hölgyek (ifjú özvegyek, elmés leányok) játsszák a főszerepeket: ők bonyolítják a cselekményt, többnyire ők főzik ki a férfiak felsülését célzó terveket. „Ez a körülmény is szerepet játszik abban, hogy e vígjátékok rokonszenvesen feminista szellemiséget sugároznak: bennük a nők többnyire okosabbak és érzékenyebbek, mint a férfiak.” – NAGY Imre, i. m., in *Ágától Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pro Pannonia Kiadó, é.n. Idézett rész: 223.

<sup>13</sup> HORVÁTH János, *Vörösmarty drámái* (Irodalomtörténeti Füzetek 63.), Bp., Akadémiai Kiadó, 1969. Idézett rész: 110. HORVÁTH János alighanem az alábbi párbeszédre céloz:

VILMA: (félre) Vigyázni kell magamra, mert különben / Idő előtt elárul, s vége lesz / Játékomnak, mely hasznosan mulat. (el)

LIDI: Vigyáznom kell, különben hírem, tudtom s közbenjárásom nélkül belészeret valakibe. Ez pedig komornának iszonyú gyalázat. (el) – Harmadik felvonás 517–522.

<sup>14</sup> Vilma szavai: Harmadik felvonás 600.

háborítja és bosszútervek kovácsolására sarkallja Vilmát – s az ő mondataiból, illetve Lidi válaszaiból kibontakozik egyrészt kettejük személyisége, másrészt a nyelvvel való dramatikus játéknak ebben a darabban következetesen végigvitt módszere. A három ifjú sérelmesnek tekintett plánuma (négy héten belül akarnak szerelem nélkül megházasodni, s erre szerződésben is kötelezik magukat), Vilmából felháborodást vált ki:

Lidi! Ez iszonyú megbántás. Hallottad-e valaha, hogy asszonyt ily olcsón áruljanak? Ezek a férfiak, ha lovat, de ha csak egy együgyű birkát akarnak is vásárolni, mi nagy készüléssel s mi hosszas tanácskozással fognak hozzá, mennyire kutatják eredetét, nemzetsége fáját s uramfia! Feleséget hármával is négy hét alatt akarnak szerezni!<sup>15</sup>

Ám Lidi nem osztozik úrnője sértett női hiúságában (mint pár sorral lejjebb mondja is: „Nem szánám őket sorra csókolni, mert van-e a földön szeretetre méltóbb férfi, mint aki házasodni akar?”<sup>16</sup> – természetesen ez is „félre”-szólás), amiből kiderül, hogy a komorna az ifjak plánumát gyakorlatiasan, a jövődő végeredmény szempontjából szemléli, míg Vilma a jelen helyzet női nemre nézve sérelmes voltát nehezményezi. Ám mivel Lidi Vilma komornája, úgy kell viselkednie és úgy is kell szólnia, amint azt úrnője elvárja – így innentől kezdve nyomon követhetjük, hogy Vilma elvárásai hogyan befolyásolják és miképp változtatják meg Lidi „fenn” és „félre”-közléseit. Noha Lidi rokonszenvesnek találja a három ifjat, Vilma azon felszólítására, hogy „úgy szólj, mint nemedhez illik”,<sup>17</sup> kénytelen a meggyőződésével homlokegyenest ellentétesen megszólalni: „Azok a csúnya, fertelmes emberek!”<sup>18</sup> Vilma válasza erre („Igazad van, Lidi.”) már a manipulált közlések által – úgymond – kicsavart szituáció komikumára hívja fel a figyelmet: Lidinek nincs, nem is lehet igaza, hiszen tudjuk, hogy ő az ifjakat éppen nem tartja fertelmes embereknek, s így Vilma ráhagyó, megengedő gesztusa is azt jelzi: ettől kezdve mintegy önmagával fog beszélgetést folytatni, mert Lidi szavai nem az ellentétes álláspontot képviselik, hanem azt, ami Vilma szerint ebben a szituációban egy nő szájából elvárható megnyilvánulás. Az ifjak külsejének taglalásakor is ez a kettős nyelvi játék érhető tetten: Lidi (azért egyéni véleményének is hangot adva) úgy beszél, hogy úrnője kedvére tegyen, mintegy az ő gondolatait igyekszik visszhangozni:

<sup>15</sup> VÖRÖSMARTY Mihály, *A fátyol titkai*. Vígjáték öt felvonásban (1834) – a tanulmányban közölt idézeteket a Kritikai kiadás sorainak számozása alapján közlöm: *Vörösmarty Mihály összes művei 10. (Drámák V. kötet)*, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső, s. a. r. FEHÉR Géza, Bp., Akadémiai Kiadó, 1971. Idézett sorok: Első felvonás 315–321.

<sup>16</sup> Első felvonás 354–356.

<sup>17</sup> Első felvonás 327.

<sup>18</sup> Első felvonás 328.



LIDI: Az egyiknek olyan fekete szeme volt, mint a bogár.

VILMA: Mondd inkább, mint a bor.

LIDI: Hát bizony, bor! (...) S a másiknak oly karcsú termete volt.

VILMA: Karcsú, de vékony, minden arány nélkül.

LIDI: (...) S mit mond a kisasszony a harmadikhoz, *kinek oly szép, vagy akarom mondani, nem szép szőke fürtjei* voltak?

VILMA: S fürtöknek mondd te azokat?

LIDI: No bizony! Lehetne is lenszöszből fürtöket csinálni. Szerettem volna hajából madzagot sodorni s egy pár seregélyt akasztani reá. – (félre) Ah Istenem! Csak az enyém volna, megsimogatnám azt a szőke haját, s azt mondanám, selymet illett meg.<sup>19</sup>

Lidi „félre”-szólásai a későbbiekben is hasonló komikus funkcióval bírnak: egyrészt a furfangos de gyakorlatias leány gondolkodásmódját mutatják, ugyanakkor a Vilma által elvárt viselkedés- és gondolkodásmódról is képet adnak és több esetben leleplezik Vilma valódi érzelmeit is. A nőgyűlölő Hangaival való első találkozás-kor Lidi azonnal átlátja a Vilma szavai és valódi érzelmei közötti ellentétet, ennek – ismét „félre”! – hangot is ad: „Előbb az nem tetszett a kisasszonynak, hogy am azok házasodni akarnak, most meg az nem tetszik, hogy ez még csak szeretni sem akar.”<sup>20</sup>

Vilma egyébként mindenkit könnyen meg tud tévesztetni, a bolondját járattja az ifjakkal, Hangaival és Katicával is – ám Lidi mindvégig átlát a szitán, és Vilma megtévesztő nyelvi megnyilatkozásait afféle tolmácsként („félre”) kiegészítve teljesíti ki a komédiát és nyújt támpontot a befogadónak Vilma valódi érzelmeinek értelmezésében. A szöveg számos példát nyújt az efféle leleplező kiszólásokra:

VILMA: (...) Nincs egyéb újságod?

LIDI: (hamisan) Nincs.

VILMA: Éppen semmi?

LIDI: (eszmélést tettetve) Volna, de elfeledtem.

VILMA: (félre) Szeretném tudni, mit csinál könyvemmel az a barna ifjú.

LIDI: (félre) Csak azt várom, hogy arról az alvó ifjúról kérdezősködjék.

VILMA: (félre) Ha Lidit megszólítom iránta, azt fogja hinni, hogy belé szerettem.

LIDI: (félre) A világért nem mondok egy szót is, míg elő nem hozza.<sup>21</sup>

Az ilyen, és ehhez hasonló jelenetek azt a képzetet keltik a darab nézőjében, illetőleg olvasójában – egyszóval a darab terén kívül eső pártatlan szemlélőben –, hogy a szereplők csak „félre” mondják ki az igazságot (ami egyébként a cselvígjáték

<sup>19</sup> Első felvonás 331–346 (kiemelés tőlem).

<sup>20</sup> Első felvonás 433–435.

<sup>21</sup> Első felvonás 699–709.

műfaji konvencióiból is eredeztethető), s minden más nyelvi közlést, ami „fenn” hangzik el, némi fenntartással kell kezelnünk. A szöveg olykor nagyon is egyértelműen fedi fel önmagát: a Hangai ellen szőtt csel kieszelése folyamán Vilma felveti, hogy fátyolosan rosszakat fog mondani önmagáról a férfinak, mire Lidi így kiált fel: „Hisz az *nem igaz!*”<sup>22</sup> de Vilma kitart elképzelése mellett: „Reményelem azonban, hogy okosan választod szavaidat, mert a tréfa is csak úgy érdekes, ha némi komolysággal vitetik” – mire Lidi: „Minden erőmmel rajta leszek, hogy *oly szépen hazudjak, amint csak lehet.*”<sup>23</sup> Lidinek ez a mondata nemcsak a befogadó számára figyelmeztetés a darabban elhangzottakra nézve, de afféle mottója lehetne ennek a komédiának, sőt, akár a cselvígjáték-műfaj egy sajátosan rövid, de velős definíciójának is tekinthetjük.

A későbbiekben is a Hangaihoz fűződő szerelem az a pont, amelynek kapcsán Vilma szavai minduntalan lelepleződnek, ám minden esetben csak Lidi számára és ez is csak a „félre”-szólásokból derül ki, tehát csak a befogadó és nem a többi figura számára. Mivel Vilma a darab cselekményének tekintélyes részében mintegy önmaga előtt is titkolja érzéseit, hovatovább Lidi az egyetlen személy a szereplők közül, aki többé-kevésbé világosan átlát a sok hazugságból szőtt kontextuális hálón – vagy mondjuk stílszerűen: a megtévesztő közlésekből szőtt sűrű szövésű fátylon. A folyamatos föllentésekkel teli nyelvi megnyilvánulások önmagukban is komikus hatást keltenek, de ez még fokozható azzal, hogy a néző azt is tudja, amit a fő cselekvő Vilma nem: hogy tudniillik komornája átlát rajta:

VILMA: (félre) Ez a leány bizonyosan gyanít valamit. Valóban, ezek a komornák a mi hévmérőink, mindent elárulnak.

[...]

LIDI: (Hangairól szólva) Mondhatom, hogy az az úr nekem igen tetszik.

VILMA: Tréfaság! Nekem éppen nem tetszik.

LIDI: (félre) De Lidi azt el nem hiszi ám!<sup>24</sup>

És Lidi foglalja össze röviden a férfinemnek tulajdonított, hódításban alkalmazott fegyvertár elemeit is: A szép szemek csábító forgásai, „*a még csábítóbb szavak, a szívvehető esdeklés, hízogó mondások.*”<sup>25</sup> – holott ezek a „veszedelmes”<sup>26</sup> fegyverek éppúgy részei Vilma kelléktárának is, különösen ami a szép szemeket, csábító szavakat és hízogó mondásokat illeti.

Vilma és Lidi párosa egyébként több ponton erősen emlékeztet egy másik, jól ismert leánypárra: Tündére és Ilmára. Pintér Kálmán a Vörösmarty nőalakjairól

<sup>22</sup> Második felvonás 329.

<sup>23</sup> Második felvonás 335–338. és 339–340 (kiemelés tőlem).

<sup>24</sup> Harmadik felvonás 507–508., ill. 510–513.

<sup>25</sup> Második felvonás 221–223 (kiemelés tőlem).

<sup>26</sup> Lidi szava: Második felvonás 220.

írott dolgozatában<sup>27</sup> kiemelte ezt a tényt, sőt Vilma és Lidi számára nem is állít fel külön kategóriát, hanem Tünde és Ilma bemutatása után úgy vezeti fel őket, mint e tündér-típusok rokonait, akik azonban már „valóságos földi és egészen modern leányok”.<sup>28</sup> Több olyan jelenetre is bukkanhatunk *A fátyol titkaiban*, amelyek szinte tükörképei a *Csongor és Tünde* vonatkozó részeinek. Pl. az első felvonásban Lidi úgy veszi észre a fűben felejtett könyvet (és annak nyomán a pázsiton alvó Hangait), mint Ilma a „lomb alatt szúnyádó Csongor úrfit”. Mindkét esetben a szolgálólány hívja fel úrnője figyelmét az alvó férfira. Azután Lidi ugyanolyan viszonyban áll kedvesével, Péterrel, mint Ilma az ő Balgájával: gúnyolja, de szereti, látszólag nem sokat tart felőle, mégis ragaszkodik hozzá. A férfinemről is hasonló a véleménye, még a szavak is majdnem ugyanazok, amelyekkel jellemzi az erősebb nemet, csak épp Lidi prózában teszi mindezt, míg Ilma versbe szedve:

ILMA: Nem jöhet szebb, vagy ha nem szebb,  
Nem jöhet jobb, és nem jobb,  
Nem jöhet más, aki szinte  
Férfi, mint a többi volt?<sup>29</sup>

LIDI: Péter szép legény, vagy ha nem szép is, derék, és ha nem fölötte derék is, de jó, ha pedig nem mód nélkül jó is, legalább férfi.<sup>30</sup>

A két hasonló leánypárban a tükördramaturgia alkalmazásának ugyanazt a módját vehetjük észre: a kissé parlagiasnak ábrázolt, testi örömeket sem megvető, ám gyakorlatias és gyors észjárású cseléd lány alakja kiegészíti és többször mulattatóan ellenpontoszza az emelkedett gondolkodású, kifinomultabb, de épp ezért a realitásokból kevesebbet érzékelő úrnőjét.

„Szeretni hajh! Már könyv nélkül tudok!”

*Könyvek, levelek, szerződés – betétszövegek a szövegben; a transztextualitás példái*

„A korszak vígjátékainak egyik legfeltűnőbb jegye a kulturális jelenségekre, értékekre való intenzív reflektálás.” – olvashatjuk Nagy Imre már idézett tanulmányában.<sup>31</sup> Nincs ez másképp *A fátyol titkaiban* sem, amely méltó utóda az 1810-es évek magyar

<sup>27</sup> PINTÉR Kálmán, *Vörösmarty nőalakjai*, in *Irodalmi dolgozatok Vörösmartyról*, Bp., 1897.

<sup>28</sup> PINTÉR Kálmán, *i. m.*, 75.

<sup>29</sup> *Csongor és Tünde*, in *Vörösmarty Mihály összes művei 9. / Drámák IV.*, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső, s. a. r.: FEHÉR Géza, STAUD Géza és TAXNER-TÓTH Ernő, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989. Idézett rész: Ötödik felvonás 473–477.

<sup>30</sup> Ötödik felvonás 348–350.

<sup>31</sup> NAGY Imre, *i. m.*, 222. Ez a jelenség egyébként a felvilágosodás kori és kora reformkori epikai és lírai művekben ugyanígy megfigyelhető. Eredete a felvilágosodásra amúgy is nagyon jellemző, fokozott érdeklődés a kultúra, azon belül is a szépirodalom iránt.

vígjátékainak, s nemcsak ebben a tekintetben. A könyvek, levelek, újság, szerződések – egyszerűen az írott szó megannyi formája igen fontos szerepet játszik mind a cselekménybonyolításban, mind a dramaturgia nyelvének alakításában. Amint Nagy Imre nagyszerű *Filozófus*-elemzésében<sup>32</sup> kimutatta, a leírt szöveg Bessenyei művében központi szerepet tölt be – és ez ugyanúgy elmondható *A fátyol titkairól* is. Mindjárt itt van a *Himfy* egy példánya, mely a magyar irodalomban emblematikus szerepet tölt be: említésére szükségképpen szerelmi tematikájú művekben kerül sor.<sup>33</sup> A *Kesergő szerelem* – mint hypotextus<sup>34</sup> – hatása nem pusztán a szerelmi témában érhető tetten, de az egyes darabok hasonló jelenetei (hypertextusok, pl. a *Kérők* és a [*Hajta és Ida*] hasonló jelenetei a *Himfy* kapcsán) is végső soron a *Himfyre*, illetőleg a verseskötet által keltett aszszociációkra vezethetők vissza. *A fátyol titkaiban* a férfi főszereplő, a kissé Párménio-szerű Hangai<sup>35</sup> jelleméről már az is sokat elárul, hogy eleve egy könyvvel a kezében lép a színre („olvasva

<sup>32</sup> NAGY Imre, *i. m.*, 136–160.

<sup>33</sup> Leghíresebb példája természetesen Kisfaludy Károly *Kérőkéjében* olvasható, Margit és Lidi dialógusában (vö. *Kisfaludy K. Minden Munkái*, II. kötet, Bp. 1893, 258.), de Fenyő István Kisfaludy Sándor-monográfiájában *A fátyol titkait* is említi (lásd FENYŐ István, *Kisfaludy Sándor*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1961, 166.). S ha már a reminiscenciákat vesszük sorra, érdemes megemlíteni Vörösmartynak egy ifjúkori, töredékben maradt zsenijét, az 1822-es [*Hajta és Ida*]-t, melyben a *Kérők*beli jelenettel csaknem azonos párbeszédre bukkanhatunk (nyilvánvalóan nem véletlenül):

„IDA: Hozta Isten, édes Nénike. Ugyan régen volt szerencsénk. (...) Tessék beszélteni.

BOKROS NÉ: Nem még. Előbb meg nézem, mit olvastál. (*Kezébe veszi a könyvet*) Szerelmeket! Ugyan bizony. Hogy mer illy baba szerelemről olvasni. Tű, cérna kezébe.” – in *Vörösmarty Mihály összes művei* 6. / *Dramák* 1. (*Ifjúkori drámák és drámatöredékek 1819–1824*, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső, s.a.r. FEHÉR Géza, Bp., Akadémiai Kiadó, 1965. Idézett rész: 120. A fenti sorokhoz az alábbi jegyzetet fűzi a Kritikai kiadás: „Ida könyve, amelyet Hajtától kapott, Kisfaludy Sándor: *Himfy szerelmei* lehet, erre mondja a néni rosszállólag, hogy „szerelmeket” olvas. Hasonló jelenet lelhető Kisfaludy Károly: *A kérők* című vígjátékában, ahol Margit, az özvegy, Lidit vonja felelősségre a *Himfy szerelmeinek* olvasásáért. Egyébként az Ida név is rokon a Lidi névvel.” (*i. m.*, 376.)

<sup>34</sup> GENETTE, Gérard, *Transztextualitás*, Helikon 1996/1–2., 83–90., ill. KRISTEVA, Julia, *A szövegstruktúrálás problémája*, Helikon 1996/1–2., 15–22.

<sup>35</sup> Hangai hasonlatossága Párméniohoz végső soron Bessenyei személyére vezethető vissza. NAGY Imre megjegyzi, hogy „Párménio egyáltalán nem nőgyűlölő (...), csak még nem akadt méltó társára. (...) Bessenyei valószínűleg saját arcvonásait vetítette a figurára.” – NAGY Imre, *i. m.*, 46. Szavait alátámasztja Bessenyeinek *A filozófushoz* írt előszava, amelynek záró sorából valóban egy Párménio (avagy Hangait) idéző fiatalember képe bontakozik ki: „Kis-asszonyok, nemes szüzek, ne vádoljátok ifjuságotam hivségtelenséggel, melj Hazáján s társaságotokon kívül sem házasságra, sem sok szeretetre magát el – nem tőkélteti; hidjete nekem, hogy hiv tisztelőtök vagyok; de a sok viszontagság, tanulás szomorúvá tett. Hagyjatok engemet magánosságomban élni, olvasni, írni, ha Párménio nem lehetek, hogy magamra találjak, s adósságomba vegyétek – el – töllem e’ kis munkát; hullassatok könyveket sorsomon, vagy nevesetek rajtam, nem bánom; mondjatok bár jónak, hamisnak, mindenkor hivetekről fogtok

jó” – a szerző instrukciója szerint), Bessenyei filozófusához hasonlóan ő is a természet magányába menekül, hogy zavartalanul elmélkedhessék és a darabot indító monológ valójában Hangai ódája a könyvéhez: „...oh könyv, én tégedet / Aranyba kötlek jó tanácsodért, / Alunni inkább, mint szeretve élni”,<sup>36</sup> majd a Vilmával való első találkozás után egy sajátos fohász: most könyvem, el ne hagyj!<sup>37</sup> – és ez a könyv az, melyet Vilma hamarosan kicserél a véletlenül épp nála lévő *Himfy* egy példányára. Tehát mindketten könyvvel léptek be a darab dramaturgiai terébe, ám míg a leány a szerelem jelképévé vált könyvvel, addig a férfi éppen ellenkezőleg: a szerelem káros hatásairól és elkerülésének módzatairól írott filozofikus művet hordozza magával. Hangai fel is olvas a színen könyvből, s bár legjobb tudomásom szerint ez nem egy valódi, létező könyv, mint volt például a *Kesergő szerelem* (hanem Vörösmarty fikciója), a nyílt színen való idézés révén mégis egy intertextus<sup>38</sup> indukálódik a szövegben. Innen indul tehát a két főszereplő közti szerelmi-intellektuális feszültség, amely kezdetben (de csak nagyon rövid ideig) kizárólag kulturális, világnézeti ellentétként jelenik meg: hogy tudniillik milyen könyvet kell olvasni, és mi a szerelem: célja-e, avagy büntetése az életnek? Ám ez a feszültség sajnos nem nyer mélyebb kidolgozást, nem is igazán realizálódhat, hiszen Hangai rögtön a kezdő monológ után elalszik, Vilma rögvest kicseréli a „szívbántó könyvet”<sup>39</sup> a *Himfyre*, és amikor Hangai felébred, meglátja Vilmát, és elkezd olvasni a *Himfyt*, azonnal leveti az életunt szkepszis pózát, és olyan szerelmes lesz nyomban, amint az egy szerelmi komédia főszereplőjétől el is várható. Nem mellékes, hogy az inkriminált, szerelemellenes könyvet Vilma éppúgy tűzbe akarja vetni,<sup>40</sup> mint a *Kérők* Margitja a *Himfyt*, s hogy erre mégsem kerül sor, épp a *Himfynek* köszönhető: kéznél van a leányoknál, így gyorsan ki is tudják cserélni Hangai „szívfagyasztó oktatásai”-val.<sup>41</sup> A könyvcseré jelenete nagyon fontos szerepet játszik a darab cselekményében és a textus értelmezésében, s itt fontos kiemelni, hogy ez a jelenet párhuzamosan zajlik a mellékszál indító eseményeivel: a három ifjú plánjának kihallgatásával. Mindez a Városligetben történik, ahol Hangai egy félreeső helyen elalszik, miközben a három vidéki ifjú egy kis halmon – szerencse-dombon, ahogy ők nevezik – szintén a női nemre sérelmes tervet dolgoz ki, és ezt írásba is foglalják. Ismét megjelenik tehát a szövegen belül egy újabb szöveg,<sup>42</sup> egy plán, pontokba szedve, kissé szögletes, szárazon pedáns jurátus-

---

ítélni.” – BESSENYEI György, *A filozófus. Ajánló levél*, in *B.Gy. összes művei. Színművek* (Kritikai kiadás), szerk. BÍRÓ Ferenc, KÓKAY György, TARNAI Andor, s. a. r.: BÍRÓ Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990. Idézett rész: 494 (kiemelés tőlem).

<sup>36</sup> Első felvonás 16–18.

<sup>37</sup> Első felvonás 487.

<sup>38</sup> Itt nem a Kristeva-féle, hanem a szűkebb értelemben vett, genetika-értelmezésű intertextualitásra gondolok, lásd GENETTE, Gérard, *i. m.*, 82.

<sup>39</sup> Első felvonás 424.

<sup>40</sup> „De ezt a könyvet szeretném megégetni.” – Első felvonás 438–439.

<sup>41</sup> Első felvonás 442.

<sup>42</sup> Voltaképpen ismét az intertextualitásra láthatunk itt példát.

nyelven fogalmazva – ami az ifjak előéletéről is támpontul szolgálhat: valószínűleg jurátus-hallgatók ők is, mint *Az elbúsult deák* vaskosan komikus figurái. („Inkább fickók, mint ifjak” – fogalmaz nagyon találóan Tóth Dezső.<sup>43</sup>) A három ifjú tehát úgy lép a darab szcenikai terébe, hogy nyelvi megnyilatkozásaik esszenciáját egy szerződésben foglalják össze, ezt leírják és a néző füle hallatára visszaolvasásák, mintegy ezzel a szerződéssel identifikálják magukat.<sup>44</sup> Hangai pedig szintén azonosítja önmagát, önnön meggyőződését a könyvével (a könyvcseré felfedezése után e szavakkal ered Vilma nyomába: „...könyvem pártot üt [...] a szép tolvajon boszút / kell állnom: adja vissza könyvemet, / Vagy adjon vissza engemet magamnak.”<sup>45</sup>

Hangai könyvének ellopása, elcserélése és a három ifjú szerződésének kihallgatása Vilma és Lidi által nemcsak egyszerűen útjára indítja a kettős bosszúból álló cselekményt, de azt is jelzi, hogy ettől kezdve az identifikáló szerepű *leírt szó* már nemcsak tulajdonosáé, de egy azzal ellentétes érzelmű, meggyőződésű személyé is, aki – érthető módon – ezeket a szövegeket nem tartja tiszteletben, játékot űz velük, így a szövegek által megtestesített férfiakkal is. A szövegek bekerülnek a szerelmi cselvetés hálójába, s ettől a ponttól kezdve a valóság átadja helyét a darabban a színlelésnek, a kedves cseleknek, a félrevezető szóbeli és írásbeli megnyilatkozásoknak – vagy ahogy Lidi mondaná: a csábító szavaknak, hízelgő mondasoknak.

A három ifjú szerződésének sorsa egyébiránt jól példázza a fikció és a valóság viszonyát ebben a szövegben: ahogy az ifjak megpróbálják valóra váltani tervüket, úgy szenvednek mind nagyobb és – tegyük hozzá – mulatságosabb kudarcokat, úgy veszi át a két leány az irányítást furfangos cseleik révén, és ezzel párhuzamosan: úgy rövidül egyre inkább a szerződés szövege, hogy végül semmi se maradjon belőle. A plánus szövegének pedig nemcsak azért kell megsemmisülnie, mert a cselekményt szervező erő, Vilma így akarja, hanem mert valójában ez a szöveg sem való: egyetlen sorát sem tartják be az ifjak, ők is minduntalan igyekeznek egymás eszén túljárni, egymást megtéveszteni, vagyis kijátszani azt az írott szöveget, mely identifikálta őket a szcenikai térben. Először csak szerelmesek lesznek,

<sup>43</sup> TÓTH Dezső, *Vörösmarty Mihály*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1974. (Második, módosított kiadás) 240–241.

<sup>44</sup> Nem véletlen, hogy már Gyulai is kifogásolja Kacor, Guta és Rigó egyformaságát: „Kár, hogy ez ifjak jellemrajzában nincs változatosság, oly kevés bennök az egyéni, sőt tipikai vonás is, hogy alig lehet őket megkülönböztetni. Általában a jellemzés nem erős oldala e vígjátéknak” – GYULAI Pál, *i. m.*, 190.

Horváth János vitába száll Gyulaival, amikor elismeri az ifjak egyformaságát, de azzal magyarázza, hogy „ők csak a tréfa kedvéért vannak kitalálva, s valószínűsítésükre (egyéniiséggel) Vörösmarty nem is törekedett.” – HORVÁTH János, *i. m.*, 110. Meg kell jegyeznem, hogy a három ifjúnak szükségképpen egyformának is kell lennie, hiszen ugyanazon papírral, egyetlen leírt szöveggel, a szerződéssel határozzák meg önmagukat.

<sup>45</sup> Első felvonás 516–521 (kiemelés tőlem).

majd az is kideröl, hogy hárman ugyanabba a leányba szerettek bele: tehát mind a szerelem tiltását, mind a hármas menyegzőre vonatkozó passzust ki kell törölniük a szerződésből. Ezen a ponton jegyzi meg Kacor: „De egy aggodalom bánt. Minél tovább haladunk az időben, szerződésünk mindinkább fogy és vékonyodik. Tartok tőle, hogy utóbb úgy összezsugorodik, mint a szalonnabőrke a tűzőn.”<sup>46</sup> – amint az végül valóban be is következik. A darab zárójelenetében, mely ismét a városligeti helyszínén játszódik, az ifjak ünnepélyesen széttépik az azóta többször módosított „sorsintéző irományt, mely annyi bajt s fárasztó csalódást okozott”<sup>47</sup> – eddigre ugyanis minden csel és hazugság napvilágra került, az ifjak többször is lelepleződtek egymás és a többi szereplő előtt is, a valóság felszínre kerülésével egyenes arányban rövidült a szöveg, míg végül valóban semmi sem maradt belőle, s az ifjak még ezt a maradékot is összetépik. A szöveg lassú eltűnése, végül megsemmisülése tehát a valóság diadalra jutását jelképezi az ámtással, megtévesztéssel, félrevezetéssel szemben. Hogy a szerződés szimbolikus értelmű eltépésével zárul a darab, az mintegy üzenet a befogadó számára is: itt véget ér a sok hazugság, lelepleződnek a cselek, minden a helyére kerül, és mindenki megtud mindent – nincs több ámtás, nincs több hazug szó, a komédia a végéhez ért.

A dráma szövegében mellesleg nemcsak Hangai könyve és az ifjak szerződése említették negatív összefüggésben, a valótlanság képzetét keltve. Itt van az a számos levél, melyeket a leányok írnak és küldözgetnek többirányú bosszúterveik és cselvetéseik részeként. Öt hamis levél íródik és küldetik el a cselekmény folyamán: először Vilma többszörösen álcázott cselvető levelei a három ifjúhoz, melyeknek eredménye a darab talán legjobban sikerült jelenete lesz, amikor az ifjak mulatságos öltözetben, nyelvi kódot váltva mutatkoznak be Ligetinek, aki végül a saját maguk által hozott leveleik szövegének felolvasásával ad jellemzést rölük és szégyeníti meg őket. Kacorból „olyan jó pipagyújtogató, agarász, szántóvető nemesember” lesz, „olyan Mokány-féle”,<sup>48</sup> Rigóból cipős-harisnyás, divatozó, a kortárs komédiákban mindig szívesen kifigurázott külföldieskedő típus, míg Gutából egy „poros tudós-kabátban”<sup>49</sup> feszítő áltudós válik. Noha az ifjak ebben a jelenetben alaposan felsülnek, ostobaságukban mégis azon nyomban hitelt adnak egy újabb hamis levél hazug sorainak: ezt – színleg – Vilma írta a szeretőjének, és témájában tökéletesen alkalmazkodik az ifjak asszonyokról vallott sommás ítéletéhez, mint azt a levél megszerzésekor tömören megfogalmazták:

<sup>46</sup> Harmadik felvonás 112–115.

<sup>47</sup> Ötödik felvonás 707–708.

<sup>48</sup> Harmadik felvonás 532–533. A *Csalódások*beli Mokány említésével a szöveg a metatextualitás ad példát: a szerző itt oly módon utal Kisfaludy komédiájára, hogy egyik szereplő sem említi a darabot cím szerint. Erre nincs is szükség, hiszen a *Csalódások* – és benne Mokány figurája – annyira ismert és népszerű volt a korabeli színházkedvelő közönség körében, hogy nevének pusztá említésére is felidéződhetett a nézőkben a jellegzetesen parlagias, kissé bumfordi, de alapvetően jó szándékú magyar köznemes típusa.

<sup>49</sup> Harmadik felvonás 665.

RIGÓ: (Kacorhoz) Te, ez asszonyírás!

KACOR: Kétségkívül. Olyan tántorgók betűi, mint az ő hűségök.<sup>50</sup>

A hamis levelek sorát végül a három ifjú Ligetihez küldött levele zárja, melyet – ismét egy dramaturgiai csavarral! – ők valóságos levélnek szánnak, és hitük szerint a valóságot rögzítik benne, de csak a néző tudja, hogy megint lóvá tette őket a két leány, s így ennek a levélnek ugyanúgy vaskos hazugság az alapja és ugyanúgy nincs köze a valósághoz, mint a textusba épített minden korábbi intertextuális levél-szövegnek sem. A darab szövegében ritmikusan felbukkanó újabb és újabb betét-szövegek (levelek, könyvek, szerződés, szóbeli üzenetek) minduntalan felhívják figyelmünket a kimondott, ill. leírt szó, valamint a valóság (valós érzelmek, szerelmi tervek) ellentétére. Ha a szavak mögött rejtőző érzelmeket tekintjük valónak, akkor ezek a betétszövegek valójában „hamis szövegek”, melyek tulajdonosaikat „hamis viselkedés”-re készítetik. Hangainak a szerelemellenes elmélkedéseket tartalmazó könyvével fémjelzett, enervált filozófus-viselkedése nagyon hamar lelepleződik és semmivé foszlik (szinte a könyv eltűnésével egy időben), láthatjuk, hogy az ő jelleme éppen nem ilyen, épp ellenkezőleg. Életunt, kiábrándult viselkedése nem sajátja, csak egy póz, amit könyve hívott életre. A három ifjú szerződésére – mint láttuk – szintén Hangai könyvéhez hasonló sors vár (megsemmisülés), hiszen az ifjak ugyancsak nem tartják be a szerződés sorait, sőt egymást is igyekeznek kijátszani, hamis viselkedésükkel egymás eszén is túljárni. A hamis levelek pedig további színlelésre készítetik az ifjakat, ami ezúttal a nyelvi humor megcsillantására is lehetőséget nyújt a szerzőnek: a levelekkel a leányok nyelvi kódváltásra készítetik a három fiatalembert. Az ifjak színlelése a Ligetivel való jelenetben kettős: nem pusztán verbális, de nonverbális (viselkedésbeli) kódot is váltanak, s ez nemcsak a komikus hatást fokozza,<sup>51</sup> de hozzájárul a Ligetivel való kommunikáció megfenekléséhez is, hiszen ő – komolyabb jellem lévén – nem hajlandó az ifjakhoz hasonlóan kódot váltani („Átkozott szótlan ember ez”<sup>52</sup> – mondja Kacor), inkább értetlenül, majd egyre nagyobb derűvel szemléli a három ifjú furcsa viselkedését és szavait. A stílusparódia Guta áltudósalakjában van a legjobban eltalálva:

<sup>50</sup> Negyedik felvonás 507–508.

<sup>51</sup> A verbális kód nonverbális elemekkel való kiegészülése szintén komikus eredményre vezet, ha a szó és a tett viszonya nem kölcsönös: vagyis a komédia szereplői mást mondanak és mást tesznek. Alighanem bármely korabeli vígjátékból lehetne példákat hozni ilyen helyzetekre, most mégis Csokonai *Karmyónéjára* utalnék, ahol „a búcsúzkodó Tiptopp *adió*-t mond a szintén távozó asszonynak, ám ő mégis ott marad, hogy suttyomban Borishoz közelíthessen, s ketten majd karonfogva mennek ki a színről a felvonás végén. A verbális kódot mindvégig nonverbális jelek kísérik...” – NAGY Imre, „Az *moldonabb, a’ ki a’ moldont megesméri...*” Az *Özvegy Karmyóné s két Szeleburdiak mint közjátékból „észre hozott” vígjáték*, in „*Et in Arcadia ego*” A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése, szerk. DEBRECZENI Attila és GÖNCZY Monika, (Csokonai Könyvtár 36.) Debrecen, 2005, 99–114. Idézett rész: 111–112.

<sup>52</sup> Negyedik felvonás 84.



GUTA: Ligeti Sándor urat, a tudományok bűvarát, tudósok barátját és a tudatlanok megvetőjét, kinek híre, mint az olajfák virágainak illatjok, minden könyvszagismerő orrnak cimpáját oly kellemesen illeti, üdvözlí a Músáknak legkisebb szolgája, törvények doktora, s a bölcselkedés és szépművészetek baka... (meglátván Kacort és Rigót, meghökkenve) ...laureusa. (Csökkent hangon) Mi a villám!<sup>53</sup>

Ligeti válaszreakciójában (mely valójában a hamis levél szövegének a színen való felolvasása – az intertextualitásnak ugyanazt a módozatát láthatjuk itt, mint a darab elején, amikor Hangai fiktív könyvéből idéz) az író-olvasó, korlátolt, ostoba szobatudós éppilyen jól eltalált jellemzését vehetjük:

LIGETI: ...Guta úr tehát igen tudós úriember. [...] Most tizenkettedikszor olvassa a Bibliát. [...] Tiszta papírost nem szenved maga előtt. Páriz-Pápaít könyv nélkül tudja. [...] S huszonöt lábú rímes verseket ír. [...] Rejtett szavakat küldöz a Hasznos Multságokba.<sup>54</sup>

A jelenet komikumát nemcsak a kódváltások adják, de Ligeti viselkedése is, tudniillik, hogy ő viszont nem mutat kedvet a kódváltáshoz, nem alkalmazkodik az ifjak viselkedés- és beszédmodorához, épp ellenkezőleg: hagyja, hogy egymás előtt önmagukat tegyék nevetségessé.

Ligeti – személyisége szerint – az emelkedettebb jellemű szereplők közé sorolatik, noha a darabban szinte mindig az alsóbbrendű, komikus figurákkal közös jelenetekben tűnik fel (az ifjakkal, Katicával), funkciója is azonos a fenti jelenetben megismert szereppel: ő az, aki józan, mértéktartó gondolkodásával ellenpontot képez a komikus alakok ostobaságaival szemben. Nem véletlen, hogy Ligeti első megjelenésekor éppúgy olvasva lép a színre, mint ahogyan Hangait is megismertettük, igaz, kettejük jelleme közti különbséget finoman jelzi, hogy míg Hangai *könyvet* olvas, addig Ligeti *újsággal* lép elénk. Ő is éppúgy egy felolvasott betét-szöveg<sup>55</sup> által határozza meg önmagát, önnön jellemét és érdeklődési körét, mint ahogy azt már Hangainál és a három ifjúnál is láttuk. Hangai egy könnyen lelkesü-

<sup>53</sup> Negyedik felvonás 203–210.

<sup>54</sup> Negyedik felvonás 245–260.

<sup>55</sup> LIGETI (jó olvasva): Ismét új gőzerőmű, hajó és kocsí egyszermind, mely szárazon, vízen egyiránt sebesen jár. Felséges találmány, mely népet néppel, országot országgal, s világrészt világrésszel összeköt, (keserűn) s nekünk rossz útaink, nyomorú lovaink, féktelen, hídatlan Dunánk. Vajha minden ártalmas párát és gőzt, mely nálunk egész vidéket dögletessé, mely sok ember fejét kevélységtől és butaságtól kába-tompává tesz, vajha mind e gőzöket ilyféle erőművek hajtására kényszeríthetnők, akkor – de nem! Bocsáss meg, nagy hazafi lélek, ki napszámosává szegődél hazádnak, bocsáss meg a megrögzött panaszkodónak! Gyors hajóid mind jobb jövőnek hirdetői, már szegdelik Dunánkat, s a korán elkiáltott hajnal tán már hasadni fog. – Negyedik felvonás 27–40.

lő, idealista ifjú, valódi romantikus trubadúr (hiába próbálta a nyitó jelenetben az ellenkezőjét elhíttetni velünk), míg Ligeti a megfontolt, az élet delén már túljutott, komoly gondolkodású, igazi széchenyiánus köznemes típusát hozza. Ebben az összefüggésben a *könyv* (elsősorban a *szerelmes könyvre* gondoljunk itt) – mint Vilma és Hanga attribútuma – az emelkedett érzelmek jelképe, míg viszont az *újság* a hétköznapi józanság, közéleti témák iránti érdeklődés szimbólumává válik.

Az emelkedett jellemű, társadalmilag magasabban álló főszemélyek (Vilma, Hanga, Ligeti) és a vaskos-komikus, alsóbbrendű alakok (ifjak, Péter) között sajátos átmenetet képez a vénlány, Katica személye. Társadalmilag Ligetiékhez kapcsolható,<sup>56</sup> ám régi jó, vígjátéki hagyományokat idéző vénlányalakja,<sup>57</sup> szószátyársága, szüntelen pletykálkodása, férfiíhsége, hiszékenysége, férjhez mehetnékje nyilvánvalóan az alsóbb szinten álló alakokhoz közelíti. (Kisfaludy Mokányának egyik szövegbeli említéséhez hasonlóan egyébként Katica alakja is beleilleszkedik a meta-textuális háló e darabbeli szövetébe, minthogy személye Csokonai- és Kisfaludyhősnőket idéz.) Érdekes megfigyelni továbbá, hogy ő is egy idézett betétszöveg által mutatja be önmagát, első megjelenésekor: a jelenetben épp Vilmától búcsúzik egy hosszúra nyúlt vizit után, mígnem hirtelen idézni kezdi a saját személyéről szóló pletykákat:

KATICA (súgva): ...lássa, angyalom, az ármányos rossz világ azt tartja, hogy emberszóló vagyok, hogy reggeltől estig folyvást rágalmazok, hogy éjtszaka, mikor más jámbor csendesen aluszik, én álmomban a holdvilágot is kiperlem szobámból, hogy még az idő sincs békében miattam, hogy az ellen is szüntelen kifogásom van. Ah, édesem! Pedig én olyan vagyok, mint a bárány!<sup>58</sup>

<sup>56</sup> ...ha ugyan nem családlilag is: némi zavar ezzel kapcsolatban, ugyanis Vörösmarty utóbb, a darab harmadik kiadásakor tett némi változtatásokat a személyek jegyzékében, megváltoztatta a szereplők egymáshoz való viszonyát, anélkül azonban, hogy a szükséges igazításokat a dráma szövegében is végrehajtotta volna. A végső változatban Ligeti úr Vilma apjának van mondva, de ő a lányt továbbra is húgomnak szólítja, az pedig őt bácsinak; Katica pedig Ligeti húga lett a harmadik kiadástól kezdve, de továbbra is szomszéd uramozza Ligetit, és Vilmát sem hívja húgának, hanem barátnéjának. Már Gyulaiinak is feltűnt (Gyulai Pál, *i. m.*, 191.), hogy ez nemcsak a megértést zavarja, de némileg negatív irányban változtatja meg Vilma jellemét: ha ugyanis Katica a nagynénje, akkor még kevésbé ildomos, hogy annyi otromba csínytet követ el a kárára. Hozzá kell tennem, hogy ezek a tréfák még ahhoz is túl kegyetlennek tűnnek, hogy egy idegen és különben ellenszenves szomszédnő szenvedjen tőlük, de így, hogy Katica Vilmának mit sem vétett, s ráadásul még nagynénje is, valóban kissé zavaróak.

<sup>57</sup> Csokonai Dorottyáját és Karnyónéját, illetve Kisfaludy Károly Margitját (Kérők) és Lucáját (Csalódások) szokták említeni az elemzők Katicával kapcsolatban. (Vö. TÓTH Dezső, *i. m.*, 241.) Egyébként az OSZK-ban őrzött, mintegy 60 soros autográf kéziratredéből tudható, hogy Katica neve az első fogalmazványokban eredetileg Lucza volt – egyértelműsítve a Kisfaludy-hatást. (Ezzel kapcsolatban lásd a Kritikai kiadás jegyzeteit: 458–459.)

<sup>58</sup> Második felvonás 12–19.

Társadalmi állása szerint ő is összefüggésbe hozható a könyvek által szimbolizált kultúrált miliővel, de a darab cselekményében többször is hangsúlyos szerepet kap az a tény, hogy Katica nem a *Kesergő szerelem* által fémjelzett irodalmi vonalat, hanem az esztétikailag kétesebb értékű, kalandos ponyvaromantikát részesíti előnyben. Az „új könyveket”, melyeket Vilma figyelmébe ajánl, ez a kalandosság, a mindennapi eseményektől való elrugaszkodás lehetősége teszi oly vonzóvá számára: „Ah! Akkor volt a világ. Egymást ölték a férfiak az asszonyokért, leányokat ragadtak el, tengeren úsztak, vízbe fúltak, meg kiszabadultak.”<sup>59</sup> Olvasmányélményei által ő is képet ad saját jelleméről, sőt, talán feltehetjük, hogy ezeknek az olvasmányoknak is szerepük volt jelleme alakításában,<sup>60</sup> mindenesetre épp ez a könyvajánló adja később az ötletet Vilmának, hogy megszervezze Katicának a három ifjú által való elrablását, s ezzel mindkét felet alaposan megleckéztesse (noha Katica kevéssé szolgált rá erre).

Mint már láttuk, a darab záró jelenetében a szerződés eltétele fontos, szimbolikus funkcióval bír. Ugyanígy Hangai és Ligeti között is sor kerül egy rövid párbeszédre, mely a darab szövegén következően végigvezetett könyvszimbólum lezárásának tekinthető:

LIGETI: [...] Hangai öcsém, nekem öreg, jó bátyád azt írta, hogy az asszonyokat nem szívelheted, s örökké könyvek olvasásában bűvárkodol.

HANGAI: Ezentúl *Vilma szemei lesznek a könyv*, melyből boldogságomat fogom kiolvasni.<sup>61</sup>

Hangai tehát, aki a cselekmény elején elvesztette könyvét, majd leszögezte, hogy „szeretni, hajh! már könyv nélkül tudok”,<sup>62</sup> végül egy szerelmes hölgyet kap a könyvek helyett. Íme, a „szívbántó könyv” átadta helyét a szerelmes könyvnek, míg végül a szerelmes könyvet felváltotta a szerelem maga.

*„Ah! fátyolának titka bájerővel hódít magához”  
A fátyol mint a hamis szavak párja*

A darab korábbi elemzői egyetértettek abban,<sup>63</sup> hogy *A fátyol titkainak* egyik gyengesége a főcselekmény és a melléktörténet közötti igen laza kapcsolat (mindössze

<sup>59</sup> Második felvonás 71–74.

<sup>60</sup> HORVÁTH János szerint „Katicát régi históriák, leányrablás-regények nevelték annyira csúffá-  
tehető bohózatos vénleány-alakká” – Vö. HORVÁTH János, *i. m.*, 111. Maga Vilma is így beszél  
a negyedik felvonásban: „Szegény Katica, mivé lett a könyvek olvasása által! Egy gondola-  
tom ötlík, mellyel tán magamon is segíthetnék, őt is kigyógyítanám veszedelmes képzelgé-  
seiből. Ha őt általok el tudnám ragdatni!” – 371–374.

<sup>61</sup> Ötödik felvonás 673–677. (kiemelés tőlem)

<sup>62</sup> Harmadik felvonás 243.

<sup>63</sup> GYULAI, *i. m.*, 190; WEBER Arthur, *i. m.*, 165; TÓTH Dezső, *i. m.*, 240; HORVÁTH János, *i. m.*, 108.

Vilma személye), valamint a főtörténet haloványsága és némileg következetlen bonyolódása – szemben a mellékszálban rejlő igen gazdag komikai anyaggal, melyet egyébként a szerző mintha felszabadultabban, önfeledtebben tréfálva írt volna meg. A három, bumfordi vidéki ifjú fővárosi felsülései inkább adhatják egy vígjáték tárgyát, mint a főtörténet szerelmeseinek szépeltő párbeszédei. Mégis, az a kifinomult, versekbe szedett korabeli szalonnyelv, amely Hangai és Vilma dialógusaiból kibontakozik, már önmagában is a drámaszöveg egyik nagy értéke. Gyulai meg is jegyzi a *Vörösmarty életrajzában*, hogy a költő ebben a vígjátékban „a jelen élet társalgási hangját költőivé emelte. Ma sincs egyetlen vígjátékunk is, melyben szebb nyelven és mégis természetesen, több emelkedettséggel, mégis oly könnyeden, elmésebben s mégis annyi érzelmes finomsággal társalognának, mint e mű főszemélyei: Hangai és Vilma.”<sup>64</sup>

A Hangai–Vilma párbeszédekben egyúttal annak is tanúi lehetünk, hogyan fonódik egybe a főtörténet cselekményének felszíni rétege a felszín alatt megbújó, másodlagos tartalommal. Egyszerűbben szólva: a külső szépség és a lelki nemesesség kettőssége – mely a főcselekményben a konfliktus alapját adja – ugyanúgy egy ellentétpár két pólusát képviseli, mint ahogyan a kimondott és leírt szó a mögöttes rejlő valós érzelmekkel áll ellentétben. Hangai és Vilma dialógusai legtöbbször a testi kép és a lélek kettősségéről szólnak, Vilma fátyolos cselének eredményeképp. Miközben azonban a két főszereplő azon vitázik, vajon a szép, de szeszélyes, avagy a kevésbé szép, de lelkileg nemes nő lenne-e kíváncsós társa a férfinak – a párbeszéd fejlődésében ugyanazt a sajátos kettősséget fedezhetjük fel, amit egyébként a darab szinte valamennyi sora védjegyként magán hordoz: a szereplők mást mondanak, mint amit éreznek és gondolnak, minduntalan félrevezetik egymást, és önmaguk előtt is titkolni igyekeznek érzelmeiket. Így a nyelv megkettőződésének lehetünk tanúi: az elhangzott mondatok sokszor egészen más tartalomra utalnak, mint azt első hallásra hinnénk, olvasnunk kell a sorok között ahhoz, hogy jól érthessük a főszereplők szándékait és érzelmeit. Hangainak egyik – a fátyolos hölgygel folytatott párbeszédében – hangzanak el az alábbi sorok (Vilma a fátyol mögé bújva fátyoltalan önmaga szépségét igyekszik ecsetelni a férfinak):

VILMA: S mint a sugár, felnyúlik termete.

HANGAI: De lelke nem sugár. – Oh, hagyjuk el!

Léleknemesség nélkül testi báj

Oltár, minél a hívságok fia

Csalfényü bálványoknak áldozik.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> GYULAI, *i. m.*, 187–188.

<sup>65</sup> Harmadik felvonás 335–339.

A „testi báj” ez esetben a Hangai által Ligeti Vilmaként ismert leány, míg a lélek-nemességgel felruházott hölgy a fátyolos ismeretlen. A fátyol a kellékek között ugyanazt a szerepet tölti be, mint a „hamis szövegek”, a nyelvvel való játék, a valót-lanságra épülő szóbeli és írott közlések: elleplezi a valóságot, félrevezeti a cselekményben részt vevő más szereplőket. Nem véletlen, hogy a fátyolos hölgy nem mond semmiféle nevet, amikor Hangai kérdezi,<sup>66</sup> a fátyolos hölgynek nincs neve, nincs önálló egyénisége sem (Vilma meglehetősen következetlenül építi fel második személyiségét<sup>67</sup>), egészében véve a fátyolos hölgy Vilma legnagyobb hazugsága, egy rafinált csapda, egy kivédhetetlen kelepce.

A fátyolos jeleneteknek több analóg szimbólumát is felfedezhetjük a darab szövegében (és a szöveg által teremtett képi világában). A legjobb példa erre Vilma rajza az ötödik felvonásban és az egész jelenet, mely Vilma rajzolása köré szerveződik. Noha a színen csak két szereplő látható – Hangai és Vilma – a rajz által a leány másik két alakot is megidéz: a fátyolos hölgyet és kísérőjét, az idegen férfit, akiről azonban tudható, hogy az nem más, mint maga Hangai – aminthogy a néző a fátyolos hölgy kilétének titkát is ismeri. A színen tehát Hangai és Vilma – a rajzon is Hangai és Vilma, ám mindebből a sorozatos cselek és hazugságok miatt a férfi mit sem tud, a fátyol éppúgy eltakarja szeme elől a valóságot (Vilma személyét és szándékait), mint a hazug szavak. Vilma cselekményszervező erejét, többlettudását is a fátyol jelképezi, kétértelmű kiszólásaiból ez is egyértelműen kiviláglik:

HANGAI: Mégis, ki itt e fátyol-fedte hölgy?

VILMA: Arról feleljen a fátyol maga.

HANGAI: Igen, de ím a fátyol nem felel.

VILMA: *Úgy én sem.*<sup>68</sup>

A jelenet minden bizonnyal sajátos többlettartalommal is telítődött a színpadon, hiszen Vilma rajza: kép a képben – vagyis egy korábban már látott színpadi jelenet rajzon való ábrázolása, ami most ismét egy újabb színpadi jelenetben lesz átélhető a nézők számára. Magát a rajzot nyilvánvalóan nem láthatják a nézőtérben ülők, ezért a szavak helyettesítik a rajzot, a színpadon lévő alakok párbeszéde idézi

<sup>66</sup> Második felvonás 776. ill. 781.

<sup>67</sup> Erről TÓTH Dezső írt részletesebben: „Hangainak a fátyolos hölgyvel való másodszori találkozása azonban összekuszálja e többé-kevésbé világos expozíciót. Hangaiban gyökeret vernek a fátyolos barátnő vádjai a szép Vilma ellen, majd hogyanem kiábrándul belőle. A lefátyolozott Vilma magatartása most már tervszerűtlenné, következtelenné válik: szinte megijed saját művétől, tompítani kezd a szép Vilma elleni vádak, majd dicsérni kezdi őt. [...] Magatartását tulajdonképpen az teszi zavarossá, hogy a kettős szerepben nem önmaga tulajdonságait: szépségét, vidámságát – másfelől mélyérzésű énjét váltja ketté: a fátyol alatt igazi valójától elütő egyéniséget csak *komédiáz.*” – erről bővebben lásd TÓTH Dezső, *i. m.*, 239–240 (kiemelés a szerzőtől).

<sup>68</sup> Ötödik felvonás 193–196 (kiemelés tőlem).

fel a közönség számára a rajz látványát. Ez a két dimenzió (itt tehát: egy korábbi jelenet felidézése a mostani jelenetben) ugyanígy tetten érhető a darab egész nyelvezetében: a valós érzelmek mintha ugyanilyen „kép a képben” módon jelennének meg a hamis szövegek alkotta kontextuális hálóban.

Pár sorral lejjebb Vilma – a kitalált barátnő árulásáról szólva – azt találja mondani: „Hogy Hangait megcsalták, az való.”<sup>69</sup> – csakhogy ő itt nem az állítólagos barátnő szavaira, hanem saját kettős játékára utal: most mintegy „játék a játékban”-szituáció tanúi lehetünk. Vilma játéka valóban kissé következetlen és a darab végére túlbonyolítottá válik, s hogy ezt a tényt talán maga a szerző is fel- és elismerte, annak bizonyítéka egy másik analóg jelenet a fátyol témára, szintén a darab végén, az ötödik felvonásban. A cselekményt záró városligeti tréfa, a három ifjú (és Katica!) rovására elkövetett utolsó csíny során a szerző összehozza a színen a *fátyolba takart* vénkisasszonyt és a bosszúvágyó ifjakat. A jelenet a főcselekményre rímél, tkp. a fátyolos Vilma játékának ironikus paródiája, az ifjak hamisan bókoló szavai („Szépséges kisasszony! Drágalátos gyöngy! Imádandó hölgy!”<sup>70</sup>) pedig Hangai választékos stílusát idézik, mintegy görbe tükörben. Véleményem szerint ez a jelenet is a transztextualitás sajátos példáját adja: jelen esetben a főcselekmény Hangai–Vilma jelenetei lennének a kiindulópont (hypotextus), míg ez a záró, komikus jelenet azok paródiája, vagyis hypertextusa. A jelenet háttérében pedig ismét Vilma szándékai és már ismert módszerei húzódnak meg: hamis közlések, valótlanságot állító levél és – a valós kép elleplezésére – a fátyol.

A nyelv tehát ebben a színjátékban nem pusztán a kommunikáció eszköze, hanem – mint Vilma fátyla – a valóság transzformálását segíti elő. A darabban bemutatott korabeli magyar társasági életnek vajmi kevés köze van a hagyományos értelemben vett történeti, kultúrtörténeti valósághoz, hiszen a szövegnek nem is célja a valóság hű képét adni. Amit ebben a textusban olvashatunk (vagy amit a kortárs néző a színpadon láthatott), az egy cselekből, hazugságokból, „félre”-szólásokból szőtt „fátyol”, mely mögött gyakorta felsejlik ugyan a valóság: a szereplők valós érzelmek – ám ennek megértéséhez a befogadó aktív részvétele is szükséges, aki nek tudomásul kell vennie, hogy ez esetben a sorok között olvasva (a fátyol mögé tekintve) juthat el a valósághoz. A szereplők szavai és az írott szövegek között többször is kiáltó ellentétet fedezhetünk fel, és ez rávilágít a mögöttes gondolatok és érzelmek összetettségére is. A hamis szövegek lelepleződnek és megsemmisülnek a cselekmény folyamán, amikor kiderül birtokosukról, hogy valós viselkedésük ellentétben áll az indentifikáló jellegű szöveggel (Hangai könyve, az ifjak szerződése). A transztextualitás példái természetesen ennél jóval többször bukkannak fel a komédia szövegében – példát adva a metatextualitásra, a hypertextualitásra és az intertextualitásra is. A nyelvhasználat ugyanakkor önmagában is identifikáló szerepű, s a drámaszöveg nyelvi elemzésével képet alkothatunk a vígjáték szereplőinek jelleméről és a korabeli kultúrához való viszonyukról is.

<sup>69</sup> Ötödik felvonás 258.

<sup>70</sup> Ötödik felvonás 416–418.

SERESS ÁKOS

## Boszorkányság és kulturális el-különböződés

### Törvény és identitás viszonya Arthur Millernél

Bár hazánkban Arthur Miller darabjai közül kétségtelenül *Az ügynök halála* vált a legismertebbé,<sup>1</sup> a *Salemi boszorkányok*, illetve a *Pillantás a hídról* című drámák a törvény és identitás viszonyának ábrázolásával új utat képeznek az amerikai drámairodalomban. Az Egyesült Államokbeli boszorkánypereket feldolgozó darab, a *Salemi boszorkányok* azt a mechanizmust tárgyalja, mely során a törvény írja át a folyamatba belekerülő alanyok identitását, így a jog autopoetizmusra hozza létre a hamis identitást és termeli újra az illúziót. A *Pillantás a hídról*, mely a kontinensre legálisan és illegálisan bevándorló olaszok között játszódik, a szülőföld, illetve a fogadó ország törvényeinek különbségét, összeegyeztethetetlen ellentét mutatja be, felhívva a figyelmet azokra az így keletkezett diszkrepanciákra, melyek a figurák által hozott döntések helyességének megítélését lehetetlenítik el.

A *Salemi boszorkányok* úgy dolgozza fel a boszorkányüldözés valós eseményeit, hogy közben az arról kialakított interpretációját történelmi tényként próbálja elfogadtatni: a dráma instrukcióinak narratív struktúrája olyan dokumentumként, jegyzőkönyvként hitelesítené a szöveget, mely leleplezi a perek mögött álló személyes indítékot. Ennek érdekében megfigyelhető, hogy a szerzői instrukciók mellett nagy szerepet játszanak a néző által nem dekódolható narrátori megjegyzések, vagyis, Orm Överland kifejezésével élve, a szerző itt *ex cathedra* és nem *ex scena* szólal meg.<sup>2</sup> A *Salemi boszorkányok* esetében két egymástól elkülönülő szerzőfunkció figyelhető meg: az egyik, a dramatikus hagyománynak megfelelően szöveg-szervező erőként lép fel a mű vizuális textusát<sup>3</sup> írva (vagyis tájékoztat a szereplő

---

<sup>1</sup> Természetesen *Az ügynök halálát* nemcsak Magyarországon, hanem az Egyesült Államokban is Miller legreprezentatívabb művének tartják, Harold Bloom például az amerikai drámairodalom öt legkiválóbb műve közé sorolja, habár megfogalmazza azt a kritikai véleményt is, hogy a drámát irodalmi-nyelvi szempontból gyengének tartja, színpadi műként ellenben kiváló (Harold BLOOM, *Introduction*, in Harold BLOOM, ed., *Arthur Miller*, New York, Chelsea House Publishers, 1987, 1–5).

<sup>2</sup> Orm ÖVERLAND, *The Action and Its Significance: Arthur Miller's Struggle with Dramatic Form*, in *Arthur Miller* (ed. HAROLD BLOOM) New York, Chelsea House Publishers, 1987, 57.

<sup>3</sup> KÉKESI KUN Árpád, *A dráma és a posztmodern*, in *Thália árnyék(á)ban; posztmodern dráma – színház – elmélet*, Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2001, 96.

megjelenéséről s azon cselekedeteiről, melyek nem derülnek ki a dialógusokból). A másik inkább a narratív hagyomány részeként különböző kommentárokat fűz a szöveghez, kijelölendő egyrészt a mű azon kontextusát, mely a drámát könnyen a kor társadalmi-politikai diskurzusai által megteremtett keretbe helyezheti. Például:

„a kommunista ideológia országaiban a külső hatások elől való elzárkózást váltotta ki a kapitalizmus totális boszorkányának réme, Amerikában viszont mindenki, aki nem csatlakozik a reakcióhoz, kiteszi magát a vádnak, hogy a vörös pokollal cimborál” (I.).

A dráma leginkább elfogadott értelmezése a művet az úgynevezett mccarthyizmus kritikájaként olvassa, s az ehhez hasonló kommentárok alá is támaszthatják ezt.<sup>4</sup> Eszerint tehát a szerző a mű történelmi anyagát, a boszorkányüldözést, a huszadik század közepe társadalmi reakcióinak allegóriájává kívánja bővíteni. Tézise szerint a kapitalizmus és kommunizmus kísérteteinek léte ugyanúgy fikción alapul, mint a boszorkányoké; ám minden esetben ez a kitaláció elindít egy hatalmi mechanizmust, mely felülírja a vonzáskörébe került egyének világtapasztalatát, transzformálja, vagy elpusztítja identitásukat.

Mint arról tehát fentebb volt szó, a dráma leleplezi a salemi eseményeket azzal, hogy kiiktatja a misztikus vagy transzcendens magyarázatok lehetőségét, s a történeteket racionális indokokkal magyarázza. A falu lakói így nem boszorkányoknak, hanem hűsvér emberek manipulációinak esnek áldozatul. Thomas Putnam például az egyik olyan szereplő, akinek személyes érdeke – Miller szerint – a salemi események motorja volt. Elsősorban Rebecca megvádolását tulajdonítja neki a szerző, s érvelését bizonyítandó, történelmi dokumentumokra hivatkozik:

Rebecca megvádolása Putnamtól indult ki. Íme a bizonyosság: mihelyt elhangzott a vád, a Topsfeld-Nurse párt emberei tüntetően elmaradtak a templomból. Edward és Jonathan Putnam írta alá az első vádlevelet Rebecca ellen; Thomas Putnam lányára rájött a roham, mikor a vádat meghallotta, s azt mondta, hogy Rebecca rontotta meg. A tetejébe: Putnamné, aki most itt bámulja a megszálolt lánykát, nemsokára azt fogja vallani, hogy Rebecca lelke őt megháborította [...] (I.)

<sup>4</sup> Eric Bentley például e mű miatt kategorizálta Millert „helyreállítatlan liberálisként”, az „amerikai liberális folklór” drámaírójaként. Szerinte Miller elsősorban a mccarthyizmus kritikáját kívánta megfogalmazni, s ez az oka annak, hogy végül sematikus, fekete-fehér karaktereket hozott létre (idézi Tom F. DRIVER, *Strength and Weakness in Arthur Miller*, in *Arthur Miller* (ed. Harold BLOOM) New York, Chelsea House Publishers, 1987, 25.) A dráma szereplőinek hősökre, illetve gazemberekre történő felosztását mások, köztük David Levin is kritizálták. Tanulmányomban igyekszem amellett érvelni, hogy ez a felosztás csak látszólagos, Miller műve egy sokkal bonyolultabb folyamatot ábrázol, mint ahogy a fentebb idézett értelmezők látják.



A múlt idő és kijelentő mód használata, mely ebben az idézett részben, illetve más szereplők leírásakor is megfigyelhető, segít abban, hogy a szöveg hiteles dokumentumként mutattassa be a salemi eseményeket, illetve elmossa az éles határvonalat a fiktív karakter és a valós történelmi személy között.<sup>5</sup> Vagyis a szereplők nem egyszerűen a mű fiktív világának figurái, jellemzésük nemcsak a mű „jelenbeli interperszonális történésekor” jutnak érvényre, hanem mindez kiterjed a történelmi, valóságos személyekre is. Miller azonosítja az általa létrehozott nyelvi tudatformákat Salem egykori lakosaival; mindezt teszi úgy, hogy nem reflektálja azt a csúsztatást, mely művének dokumentarista jellegét létrehozza: az író saját korának problémafelvetései alapján dolgoz fel dokumentumokat, hozza létre, majd tölti ki azok „üres helyeit”, s az így kapott történelmet visszavonatkoztatva korának politikai szituációjára, annak kritikáját adja. A dráma „narratív szerzőjének” retorikája inkább elfedi, semmint – akár posztmodern módon – játékba hozza azt a tényt, hogy a történet valóságos anyaga ellenére fikció, így a boszorkányüldözésnek a műben felvázolt okai a drámaíró interpretációján alapulnak.<sup>6</sup> Mindezek miatt a mccarthyizmussal szemben megfogalmazott kritika visszafordíthatóvá válik, hiszen az ily módon meghamisított történelem mccarthyizmussal történő szembeállításakor a tézis, miszerint a kommunizmus amerikai üldözése fikción alapul, melyet egyéni érdekek generálnak és működtetnek, maga lepleződik le fikcióként. Éppen ezért az elemzés során nem foglalkoznék a dráma adott politikai kontextusra vonatkozó referenciáival, a hatalom és identitás viszonyát a mű fiktív világán belül maradván kívánom elemezni.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> ÖVERLAND, i. m., 58. A magyar szövegben nem érzékelhető, de ez a dokumentarizmus a nyelvezet korhűségében is tetten érhető. Mint arra Alice Griffin rámutatott, Miller igyekezett a jegyzőkönyvek alapján a tizenhetedik századi köznyelvre jellemző szófordulatokat, kifejezéseket használni. A *yea, nay, goodly* szavak, illetve a *clear* (tiszt) használata az *innocent* (ártatlan) helyett mind a mű „történelmi auráját” hivatottak megteremteni (Alice GRIFFIN, *Understanding Arthur Miller*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996, 75).

<sup>6</sup> Természetesen nem azt vitatom, hogy a perek nem magyarázhatóak racionális indokokkal, ám Miller koncepciója, melyet itt adekvátként talál, több helyen támadható. Mint azt Paul BOYER és Stephen NISSENBAUM kiváló könyve bemutatta (*Boszorkányok Salemben*, Bp., Osiris, 2002), a pereket kiváltó okok sokkal bonyolultabbak és kevésbé személyesek. Miller például a huszadik századi világtapasztalatból kiindulva valószínűsíti, hogy a vádak megfogalmazók a boszorkányságot tudatosan használták fel, ennél azonban valószínűbb, hogy a perek összes résztvevője osztozott a démoni jelenségekben való hitben, s a régóta meglévő feszültségek artikulálódtak a „megbabonázás”, illetve „megrontás” tapasztalataiban. A művet – a szerző intenciójával szembemelve – mindezek miatt le kívánom választani a történelmi horizontról, s a megtörtént eseményektől függetlenül kezelni.

<sup>7</sup> Az igazság kedvéért meg kell említeni, hogy később a drámához írt tanulmányában Arthur Miller olyan fordulatokat használ, melyek eltávolítják a szöveget a mccarthyizmussal való kapcsolattól. Például kijelenti, hogy már a politikai botrány kirobbanása előtt ismerte ezt a történetet, ami így régóta foglalkoztatta. Utólag úgy értelmezi, inkább a „lelkismerettel való elszámolás misztériumát” próbálta bemutatni, s nem egy adott hatalmi rendszer működését

Ugyanakkor magában a drámában sem olyan egyértelmű, hogy a pereket kizárólag Abigail, illetve Putnam machinációi működtetik, illetve generálják. Az első felvonásban a boszorkánysághoz való viszony ennél jóval ellentmondásosabb: megfigyelhető, hogy a szereplők a leginkább tagadni próbálják a megszállottság gyanúját, mind Parris, mind Abigail Betty állapotát leginkább tettetésnek gondolja. Ugyanakkor mindez nem jelenti azt, hogy a boszorkányok, illetve a mágia létét tagadnák a szereplők, s így kívül állnának azon a vallási horizonton, melybe a falu lakói (kivéve Proctort de erről később még lesz szó) beletartoznak. Az ügyet kiváltó táncot, illetve szeánszt is a varázslásban és megbabonázásban való hit hívja elő, hiszen Abigail például azért iszik vért, hogy ezzel „eleméssze” John Proctor feleségét, s később éppen a boszorkányság segítségével félemlíti meg társait

ABIGAIL: Ide hallgassatok! Mind. Táncoltunk. Tituba beszélt Katy halott testvéreivel. Ennyi volt. Figyelték? Akinek ezentúl egyetlen szó, egyetlen hang kicsúszik a száján, ezt meglepem egyszer rémes fekete éjféiben, és leszámolok vele, hogy a nyavalya kitöri. Kitelik tőlem, tudjátok. Apám, anyám fejét mellettem verték szét az indiánok az ágyban. Akkor tanultam meg a rézbőrű varázslást, és akinek eljár a szája, azzal olyat teszek, hogy belegebed.

Kettős, meglehetősen ellentmondásos viszonyrendszer alakul ki tehát itt a boszorkánysággal kapcsolatban: egyfelől a szereplők tagadják, sőt, eleve kizárják Betty megrontásának lehetőségét, másfelől ők maguk is hisznek a természetfölötti erők létezésében, hiszen Abigail éppen az attól való félelmüket használja ki az idézett részben. Vagyis a vádakat megfogalmazó lányok nem egyszerűen tettetik a mágiában való hitet, ők maguk elfogadják a démoni erők létezésének lehetőségét (Mary például később elmondja, hogy a tárgyaláson azért ájult el, mert azt *hitte*, valóban látja a „gonosz lelket”). Mint arra Penelope Curtis felhívta a figyelmet, a lányok viselkedése egy megszállott közösséget hoz létre, mely misztikus és uralhatatlan szituáció kialakulásához vezet.<sup>8</sup> Mindenképpen le kell szögezni azonban, hogy ebben a megszállott közegben lehetetlen elkülöníteni, hogy a vádakat milyen mértékben indukálja racionális manipuláció, vagy babonás félelem. Kétségtelen, hogy Elizabeth megvádolása Abigail bosszújának jele, s itt a szereplő tudatosan manipulálja az eseményeket, azonban a folyamatot természetfölöttiben való hit teszi lehetővé: a lányok hisznek Tituba képességében, hogy képes felidézni a ha-

---

kritizálni. Gerald Weales saját szerkesztésű könyvének bevezetésében, a darab referencialitását vizsgálva megemlíti, hogy míg az 1953-as években a kritikusok nagy része egyértelműnek vélte az analógiát a salemi események és az aktuális politika között Miller művében, addig 1959-re már csak kevesen kezelték ilyen dokumentumként (Gerald WEALES, *The Crucible: Text and Criticism*, New York, Viking Press, 1971, xviii–vi).

<sup>8</sup> Idézi GRIFFIN, i. m., 64.

lottak lelkét és beszélni velük (ami kétségtelenül tiltott volt és boszorkányságnak számított), ezért jön létre az az ominózus szeánsz, melyen Parris rajtakapja őket.

Mint azt Hale tiszteletes később meg is fogalmazza, a táncolás önmagában már elég a boszorkányság gyanújának felkeltésére, éppen ezért tiltott és büntetendő cselekmény. Betty a megtorlást elkerülendő tettei magát betegnek, ám éppen ez a rejtélyes állapot értelmeződik egy olyan szimptómaként, ami a mágia sokkal erősebb, és rosszindulatúbb jelenlétére utal. A boszorkányság árnya egyre megcáfolhatatlanabb módon vetül a lányokra, akiket így a vesszőzés helyett már az akasztás fenyeget. Betty tettetése miatt a figurák elkerülhetetlenül a boszorkányság hatalma alá rendelődnék; a tánc, illetve a szereplő megmagyarázhatatlan állapota a babonaság áldozataivá teszi a lányokat, akiknek így nem jut esélyük arra, hogy megcáfolják a történekről kialakult értelmezéseket. Betty hiába „éledne fel”, azaz leplezné le önnön csalását, a vérvás, a titkos szertartás, illetve a rejtélyes rosszullét ténye már egy másik dimenzió hatalma alá rendeli őt, ahol megbabonázott személyként nem tud önmaga lenni, s így vallomása - mely elismerné a bűnösségét, ám tagadná a boszorkányság jelenlétét - hiteltelenné válna. Megmagyarázhatatlan állapota (mely, mint azt már említettem, a „földöntúli kéz” beavatkozásának egyértelmű jeleként értelmeződik) az első felvonásban kiszélesíti azt az interpretációs mezőt, melyben a különböző, normálistól látszólag eltérő jelenségek mágikus erőkre utalnak vissza. Az újszülött gyerekek halála, illetve az olyan „furcsa” cselekvések, mint az olvasás, gyanússá válnak; Giles arról az irracionális tapasztalatáról számol be Hale tiszteletesnek, hogy felesége könyvei megakadályozzák őt az imádkozásban, melyet csak akkor tud folytatni, ha az aszszony abbahagyja az olvasást. Mindez egyre megcáfolhatatlanabbá teszi azt a feltételezést, miszerint a falu lakóit boszorkányok fenyegetik, s egyre szorosabban húzza össze a lányokat hazugságra és tettetésre kényszerítő erővonalakat.

Hale tiszteletes faggatására Abigail kénytelen vallomást tenni, miszerint éjjel ördögöt próbáltak idézni. Gail, illetve Putnamné panaszait, Betty tettettett rosszullétét, végül ironikusan Parris vallomása tetőzi be, miszerint az üstben, melyet a lányok körültáncoltak „mozgott valami.” Természetesen mindez csak azt jelentheti, hogy Abigail és társai „egeret, pókot, vagy békát” tettek bele, boszorkányrecept szerint. A faggatott lány képtelen megcáfolni a feltételezéseket, s csak azal tud válaszolni, hogy egy kis béka az ő akaratukon kívül ugrott bele az üstbe. Bár végig tagadni próbálta az ördögidézés vádját, ekkorra már nem tehet mást, mint a vádlók elképzeléseinek megfelelően vall; azonban tudván, hogy bűne súlyos következményeket vonhat maga után, a felelősséget Titubára hárítja. Nem csupán magát az ördögidézést tulajdonítja neki azonban, hanem egyben boszorkányként tünteti fel, aki hatalmat szerzett felettük. Abigail tudatosan Gail szemléletmódját használja, mikor a szokványostól eltérő élethelyzeteket gyanúsak tünteti fel (például, hogy a templomban rendszeresen elneveti magát), misztikus erők működését sejtve, illetve sejtve mögöttük. A későbbiekben is megfigyelhető, hogy az egyes vádpontok alapja lehet betegség, egy koldus érthetetlen mormogása, egy háziállat hirtelen elpusztulása stb. A vádak retorikája felülírja a falu lakóinak világ-tapasztalatát, s egy olyan szemiotikai rendszert hoz létre, melyben az el-különbö-

zódás nem a jelek természetes tulajdonsága, hanem gyanús tünetény, mely a megismerhető világon túli valóság manipulációira utal.

Tituba bevádolása láncreakciót indít el, hiszen a szolgáló csak azzal képes felmenteni magát, ha vallomást tesz az ördöggel való állítólagos kapcsolatáról, illetve azokról a segédekről, akiket az idézéskor látott. Ha ismét visszatérünk ahhoz az olvasathoz, mely a művet a politikai rendszer kritikájaként fogja föl, egy érdekes elcsúszásra lehetünk figyelmesek. Nem igaz ugyanis az, hogy a pereket Abigail, illetve Putnam személyes motivációi hozzák létre – ez csak később, a perek elindulása után válik a történet részévé; vagyis sokkal inkább úgy tűnik, ezek a szereplők inkább kihasználják, semmint elindítják a nélkülük is működő folyamatot. A vallomások kicsikarásában, illetve abban, hogy a boszorkányság túlnő Parris házának falain, s egész Salemre kiterjed, Hale tiszteletes, illetve Parris és az általuk képviselt jogrendszer lényegesen nagyobb szerepet játszik. Mindezt szemléltetendő, érdemes az első felvonás ezen részéből idézni:

HALE: [...] Mikor szövetkeztél az ördöggel?

PARRIS: Bevallod-e? Vagy megfoglak és agyonkorbácsollak!

PUTNAM: Föl kell akasztani. Fogják akasszák föl.

TITUBA: [...] Bevallom! Nem akarok az ő szolgája lenni.

PARRIS: Az ördögé?

HALE: Tehát láttad őt? [...] Tudnod kell, leányom, hogy az ördöggel nem könnyű szakítani, ha elszántad is rá magad. Mi segítünk majd neked, hogy megszabadulhass...

TITUBA: – *fél, hogy mit akarnak vele csinálni* – Tiszteletes úr! Valaki más babonázhatta meg a gyerekeket. [...] Az ördög sok lelket szerzett itt.

[...]

HALE: Amikor az ördög megkísértett, jött-e valaki társa? [...] A faluból valaki? Akit ismersz?

[...]

PARRIS: Salemiekt voltak? Salemi boszorkányok?

TITUBA: Azt hiszem azok voltak.

HALE: Kiszemelt leány vagy istennek, Tituba, hogy kezünkbe add a Sátán zászlóhordozóit. Kiválasztott és felemelt téged az Úr, hogy a te segedelmedel üzzük ki a Sátánt Salem falujából [...]

A boszorkánysággal vádolt Tituba csak úgy tud megmenekülni az akasztástól, ha ő is vádlóvá lép elő, s ennek köszönhetően az ördög cimborájából Isten kiszemelt leányává válik. A szerzői instrukció egyértelműen jelzi, hogy a szolgáló a büntetéstől való félelem miatt kezd az ördöggel való kapcsolatáról beszélni, s a falu többi asszonyának bevádolásában saját menekülésének lehetőségét fedezi fel. Jól láthatóan Hale és Parris kényszerítik bele ebbe a szituációba, gyakorlatilag a szájába adva azokat a szavakat, melyekkel a meg nem történt eseményt, a démonokkal való találkozást leírja. Hale vizsgálati módszere valójában nem az igazság kiderítését szolgálja; a boszorkányságot eleve megcáfolhatatlan tényként feltételezi,

így nem ad lehetőséget arra, hogy Tituba, vagy akár Abigail megcáfolják ezt. Jól láthatóan abból indul ki, hogy a vallatott személy mindenképp kapcsolatba került a démoni hatalmakkal, s így annak, amennyiben meg akar menekülni a kivégzés elől, valójában ezeket az előfeltevéseket kell újraismételnie. Vagyis Hale egyházi törvénye nem képes felmenteni senkit ártatlanként: ha a gyanús személy tagadja a vádak, akkor kivégzik boszorkányság miatt – az életben maradás ugyanakkor egy módon lehetséges, ha az illető magát bűnösnek vallja.

Putnam és Abigail személyes indítékainál sokkal lényegesebb az az abszurd jogi mechanizmus, mely a boszorkányperek során elítéli vagy megsemmisíti a gyanúsítottakat. A Hale, illetve Danforth által képviselt és végrehajtott törvények arra a hiedelemre épülnek, mely megcáfolhatatlan tényként kezeli a boszorkányok létét. E jogrendszer autopoetikus működésének következtében folyamatosan újratermeli ezt a hiedelemvilágot, így az ártatlanság esélyét eleve kiiktatja. Mint ahogy azt Danforth az utolsó felvonásban Proctor perével kapcsolatban kijelenti, egy gyanúsított felmentése megcáfolná az addigi ítéletek hitelességét, hiszen nincs olyan objektív bizonyíték, amely alapján fel lehetne menteni a vádlottat a boszorkányság gyanúja alól. Másfelől ilyen objektivitás a vádak sem támasztja alá: egy boszorkány elítélését szorgalmazó érvek arra a közös világtapasztalatra támaszkodnak, mely a keresztényi hit alapján természetes tényként fogadja el létüket. Vagyis a vádak eleve igazságként fogadják el, hiszen ezek bizonyítják a hit érvényességét, hitelét. Az ártatlanság ebben az esetben azt jelentené, hogy lelepleződne a vádban megfogalmazott és addig tényként kezelt állítások, fikciónak bizonyulnának az olyan történetek, melyek a démoni erők tapasztalásáról szóltak. Egy ilyen precedens végzetesen megakasztaná a jogi mechanizmust, elindítana egy folyamatot, mely felfejtené a furcsa és ismeretlen dolgokat a boszorkányság jeleként értelmező szemiotikai hálót. Vagyis röviden, az ártatlanság kinyilatkoztatásával maga a törvény szüntetné meg a működését szükségszerűvé tévő eszmei alapot: a vádak hitelességének megkérdőjelezése tulajdonképpen magának a boszorkányságnak a megkérdőjelezéséhez vezetne. Mint az Proctor esetében megfigyelhető, a boszorkányperek jogi mechanizmusa eleve eretnekségnek minősít minden olyan nézetet, mely cáfolja az ördögi lények létezését,<sup>9</sup> s így a vádak által leírt tapasztalatok megkérdőjelezése is főben járó bűn. Danforthnak pozícióját tekintve létérdeke, hogy minél több vallomást állítson elő, illetve, hogy a vádak igaznak találja; az ítékezés során az egyházi jog folyamatosan újratermeli az önmagát hitelesítő alapot, s egyben a kicsikart vallomások révén újabb okokat terem a vádak továbbvitelére.

---

<sup>9</sup> A Miller-műben teljesen nyilvánvaló, mint arra Thomas P. Adler fel is hívja a figyelmet, hogy a boszorkányság megtagadása életveszélyes kinyilatkoztatás (vö. Thomas P. ADLER, *Conscience and community in An Enemy of The People and The Crucible*, in C. W. E. BIGSBY ed., *The Cambridge companion to Arthur Miller*, Cambridge, U.K.–New York, Cambridge University Press, 1997, 93.)

A mű által bemutatott boszorkányperekben egy, az emberi akarat számára uralhatatlan hatalom artikulációja figyelhető meg; s így a vádak és kivégzések Abigail és Proctor szerelmi afférja, illetve Putnam érdekei nélkül is bekövetkeznének. Mivel tehát ezt a valóban ördögi mechanizmust nem bizonyos személy vagy személyek működtetik, végtelenné, leállíthatatlanná válik. A jog ebben az esetben annak eszköze, hogy az identitásokra gyakorolt nyomás segítségével kiszélesítse, illetve megcáfolhatatlan bizonyossággá tegye a hatalom alapjait jelentő hitrendszert. A perek során a démoni erők jelenléte egyre inkább megcáfolhatatlanná válik a közösség tagjai számára; nemcsak a vádlott, hanem a büntetéstől való félelem miatt az esemény minden résztvevője olyan tapasztalatokat tesz magáévá, amelyeket valójában nem élt át. Valóságossá válnak a démoni hangok és jelek, s a megvádolt egyén – amennyiben élni akar – elfogadja a felkínált mintát, mely egyszeriben felülírja emlékeit, motivációját és önmagáról kialakított gondolatait. A boszorkányság függetlenül a valós, személyes tapasztalatoktól bizonyossággá válik, testet ölt – a *Salemi boszorkányok* szereplőinek világtapasztalata, illetve karaktere tehát teljes mértékben a társadalmi rendszer függvényében jön létre. A hatalom nemcsak a kötelező erkölcsi normákat írja elő számukra, hanem bármikor képes átírni tapasztalataikat, megváltoztatni kapcsolatrendszerüket. Az identitás Miller esetében egy olyan képződmény, mely a politikai rendszerek mátrixában állandóan változtatható, behelyettesíthető. Megszűnik tehát az egyéniségről alkotott romantikus elképzelés, hiszen a hatalommal való szembeszegülés (Proctor heroizmusa) ezúttal nem a szereplő autonómiáját eredményezi, hiszen a vádak tagadása is a boszorkányság érvényét bizonyítja, így az egyén minden cselekedete végül karakterének és pozíciójának manipulálásához vezet. Hibás tehát az az értelmezés, így Thomas P. Adleré is, mely a főszereplő önfeláldozását úgy értékeli, hogy „kezébe veszi saját sorsának irányítását, s ebben a pillanatban felfedezi saját identitását”.<sup>10</sup> Nyilvánvaló, hogy Proctor nem képes megállítani a hazugságok láncolatát, hiszen végül boszorkányság vádjával végzik ki, így neve és identitása végül a hatalom hamis definíciója alapján marad fenn az utókor számára.<sup>11</sup>

Az önfeláldozás felmenti a szereplő lelkiismeretét, hiszen nem folytatja a bevádolások láncolatát; Miller meghatározása, miszerint a „lelkiismerettel való elszámolás misztériumát” szerette volna bemutatni, ebből a szempontból teljes értékűnek bizonyul, hiszen John Proctor bűne, vagyis a házasságtörés, mely eddig kínoztta, s mely veszélybe sodorta feleségét, ezzel a tettel feloldódik. Ugyanakkor túlzás azt állítani, hogy mindezzel a szereplő felfedezi, illetve megőrzi iden-

<sup>10</sup> ADLER, i. m., 99.

<sup>11</sup> Egy szereplő esetében beszélhetünk a vádak alól történő teljes felszabadulásról, ez pedig Giles, aki vallatása közben hal meg, így nem tudják bűnösként kivégezni, és nem is kell saját magát, illetve másokat boszorkányként feltüntetnie. Ugyanakkor némileg ellentmond ennek az, hogy a szereplő a mű elején még a perek kezdete előtt beszél olyan tapasztalatokról, melyek feleségével kapcsolatban megteremtik a boszorkányság gyanúját.

titását: a halál ebben az esetben nem egy szuverén akarat következménye, mely a hatalommal szembeszegülve nyilatkoztatja ki a szereplő „önmagaságát”, csupán az egyetlen lehetőség, hogy a figura elkerülje a hamis vádak aláírásának bűnét. Miller drámája a hatalom és szubjektum viszonyának ábrázolásakor annyiban lép túl a modernség horizontján, hogy itt általános érvennyel fogalmazódik meg a hatalmon kívüliség lehetetlenségének tapasztalata. Vagyis nem egy erkölcstelen hatalom, illetve az azzal szembenálló szuverén identitásként, jellemként definiálódó főhős konfliktusáról van szó; ez a hatalmi mechanizmus itt kivédhetetlenül a saját szemiotikai rendszerén keresztül értelmez, hoz létre, illetve szüntet meg identitásokat, s e külső társadalmi erőttől független autonóm és szuverén interioritás – ha létezik is, hiszen ezt a dráma szövege nem tagadja – hozzáférhetetlen marad.

A *Salemi boszorkányok*hoz hasonlóan, a *Pillantás a hídról* című mű is valós történetet dolgoz fel, bár ez esetben nem az amerikai történelem egy fontos és közismert eseményéről van szó. Miller *Timebends* című önéletrajzi művében beszél egy Vincent James „Vinny” Longhi nevű munkással való kapcsolatáról, kinek révén az író bepillantást nyerhetett a brooklyni kikötők illegális bevándorlóinak világába. Őrajta keresztül ismerte meg annak a dokkmunkásnak a történetét, aki saját testvéreit jelentette fel a Bevándorlási Hivatalnál, így akadályozva meg unokahúga esküvőjét. Az áruló eltűnt, néhányak szerint a testvérek egyike gyilkolta meg, ám az igazság nem derült ki.<sup>12</sup> Természetesen egyetértek Albert Wertheimmal abban, hogy „egy irodalmi műnek sincs kitüntetett származási pontja”, éppen ezért „a *Pillantás a hídról* jóval komplexebb szöveg, mint Longhi anekdotája.”<sup>13</sup> Ám (s erre amerikai irodalomtörténész is utal) az alaptörténet valóságosága ebben az esetben nagyobb súlyt biztosít egy olyan olvasatnak, mely a mű keletkezésének társadalmi és politikai diskurzusait is figyelembe veszi, s a főszereplő pszichológiai-érzelmi indítékai helyett a kulturális horizontok, illetve jogok el-különböződésének hatásaira koncentrálnak.

A *Pillantás a hídról* elemzésekor szembe kell nézni azonban a pszichologizáló olvasatok megszilárdultságának tényével, ami egy adott pontban rögzítette a szöveget, s e mozdulatlanság elengedhetetlen következményeként a mű a későbbi korok számára érdektelenné, „megoldottá” vált. Az általános nézet Miller művét a görög drámák struktúrája alapján gondolja el - ebben persze nagy szerepe van magának az írónak, aki többször hangsúlyozta az alapszituáció görög párhuzamait. Későbbi nyilatkozatában kifejti, hogy már az eredeti anekdota is a görög kultúra

<sup>12</sup> Mivel Millert ekkor egy sokkal köztudottabb történet, Pete Panto, a maffiával szembeszálló munkás esete érdekelte, állítása szerint először nem tulajdonított nagy fontosságot a hallottnak (Arthur MILLER, *Timebends*, New York, Grove Press, 1987, 152). Később azonban ez az anekdota lényegesen felértékelődött az író életében, hiszen a dráma első változatából forgatókönyv készült, s bár film nem lett belőle, Miller hollywoodi útja során találkozik az addig ismeretlen Marilyn Monroe-val.

<sup>13</sup> Albert WERTHEIM, *A View from the Bridge*, in C. W. E. BIGSBY ed., *The Cambridge companion to Arthur Miller*, Cambridge, U.K.–New York, Cambridge University Press, 1997, 103.

rezonanciáját hívta elő számára, hiszen szerinte „a <vendetta> az alapja a legtöbb görög drámának”, így ezért igyekezett Alfieri alakjában megalkotni egy, az antik kórushoz hasonló struktúrát, aki megpróbálja a főhőst, Eddie Carbonét visszatartani a középútra”.<sup>14</sup> Alice Griffin nem elsősorban a bosszú, hanem a főszereplő karaktere miatt hivatkozik az antik drámairodalomra, olvasatában Eddie Carbonét, „a görög hősökhez és hősnőkhöz hasonlóan mindent elsőprő szenvedély ragadja el, mely aztán egy végzetes döntéshez vezet”.<sup>15</sup>

Úgy tűnik ebben az egy mondatban össze is lehetne foglalni a dráma központi problémáját, illetve a bekövetkezett tragédia okait. A felvonások lépcsőzetesen mutatják be azt a pszichológiai folyamatot, mely során a főhős, aki honfitársainak befogadásával tiszteletet vívott ki magának, átalakul, s végül még az árulás bűnét is képes elkövetni. Ez az interpretáció ugyanakkor nem tesz mást, mint elfogadja a szereplők által felkínált olvasatot; az utolsó felvonás dramaturgiai csúcspontján Beatrice egyértelművé teszi, hogy férje cselekedeteit unokahúga iránt érzett titkos és tiltott vágya motiválta:

BEATRICE: Te egészen mást akarsz Eddie, és ő sohasem lehet a tied.

[...]

Az igazság nem lehet olyan rossz, mint a vér Eddie! Az igazat mondom a szemedbe – végy tőle búcsút mindörökre!

Nem kívánok sem az ellen, sem amellet érvelni, hogy a főszereplő árulásának legfőbb oka ez a szenvedély, bár megfigyelhető, hogy a mellékszereplők nézőpontja érvényesül ebben az olvasatban. Éppen ezért érdemes megvizsgálni Eddie Rodolpho ellen felhozott érveit; amellet, hogy igazolható homofóbia a fiatalemberhez való viszonyában,<sup>16</sup> a főszereplő kétségtelenül igazolható érveket sorol fel. A legfonto-

<sup>14</sup> Matthew Charles ROUDANÉ, *Conversations with Arthur Miller*, Jackson, University Press of Mississippi, 1987, 262–263.

<sup>15</sup> GRIFFIN, i. m., 81. Hasonló véleményt fogalmaz meg a „főszereplőt elragadó kontrollálhatatlan erőkről Raymond Williams is, (Raymond WILLIAMS, *Arthur Miller: An Overview*, in Harold BLOOM ed. *Arthur Miller*, New York, Chelsea House Publishers, 1987. 15) Tom F. Driver pedig ennek alapján éppen azért marasztalja el a művet, mert szerinte a dráma cselekményét a pszichológián kívül semmi más nem támogatja (DRIVER, i. m., 21). Neil Carlson ugyanakkor már feltételezi, hogy a szöveg pszichológiai szintje mellett létezik egy társadalmi is, mely a szicíliai-amerikai dokkmunkások életét meghatározó szigorú íratlan törvények okozta konfliktust ábrázolja (Neil CARLSON, *A View from the Bridge and the Expansion of Vision*, in Harold BLOOM ed., *Arthur Miller* Chelsea House Publishers, New York, 1987, 96. és Neil CARLSON, *Arthur Miller*, The Macmillan Press Ltd., 1982, 82).

<sup>16</sup> Azt a jelenetet, mikor Eddie megcsókolja Rodolphót Albert Wertheim például úgy értelmezi, hogy ezáltal „kasztrálja a fiatalembert, bebizonyítva másságát, s ezzel megkérdőjelezi heteroszexuális vonzalmát” (WERTHEIM, i. m., 111). Kétségtelenül interpretálható így is a szereplő gesztusa, ám figyelembe kell venni, hogy a csók abban a kulturális közegben, vagyis a Szicíliából származók világában más jelentéssel bír, illetve a bibliai utalást is, hiszen ez és az



sabb kérdése az, hogy esetlegesen miként tudja megvédeni unokahúgát egy olyan érdekházasság ellen, mely kizárólag a férfi érdekeit szolgálja legális feltételeket biztosítva a letelepedéshez. Ez a probléma pedig, függetlenül a főszereplő motívációinak helyességétől, a kulturális hagyományok, illetve törvények diszkrepanciájára mutat rá, ami miatt Alfieri alakja igazán jelentőssé válik.

Miller értelmezésében e darab a narrátor beléptetésével újítja meg saját drámaírói stílusát; vagyis az ügyvéd szerepkörének legfontosabb jelentősége, hogy elválasztja a „cselekményt a leszúrt mondanivalótól”.<sup>17</sup> Ezzel szemben a *Salemi boszorkányok*ban is megfigyelhető a narratori hang alkalmazása, a különbség talán itt ennek tudatosításában mutatkozik meg: vagyis ebben a drámában az események kommentárjai elkülönülnek az instrukciótól, s nem a szerzőhöz mint egy külső szövegszervező erőhöz, hanem egy szereplőhöz köthetők. És éppen ez az, ami nem teszi lehetővé, hogy Alfieri a „leszúrt mondanivalót”, vagyis a helyes olvasatot kommunikálja a befogadó számára, hiszen figurája a szövegvilágon belüli tényező (még ha időnként el is távolodik ettől), így nem tudja az ezt létrehozó hangot, illetve külső nézőpontot képviselni.

Alfieri alakját tehát nem narratori, sokkal inkább ügyvédi pozíciója miatt tartom kulcsfontosságúnak; e pozíció, mint ahogy azt maga is reflektálja két világ, Szicília és Amerika között helyezkedik el. A szereplő kezdetben a törvény olyan ideáját képviseli, mely általános érvénye miatt figyelmen kívül hagyhatja a kulturális különbségeket:

ALFIERI: [...] – a törvény maga a természet. A törvény csak szavakban való kifejezése annak, ami jogos és igazságos. Ha egy törvény hibás, csak azért van, mert természetellenes; jelen esetben azonban egyezik azzal, ami természetes, és a folyóba fullad bele, aki sodrásának útját akarja állni.

Az ellentmondás már ebben a rövid idézetben is észrevehető: Alfieri tézise szerint a törvény egyenlő a természettel, hiszen valójában az eredendően létező princípiumok nyelvben történő rögzítése. Az „igazságosság” olyan idea, mely ha-

---

arulás Júdás alakját idézheti fel. Eddie ugyanakkor többször hangsúlyozza, hogy gyanúsán nőiesnek tartja ellenfelét, például mikor kiderül, hogy Rodolpho ért a ruhák átszabásához egy „bájos angyalhoz hasonlítja”, akit „meg lehetett volna csókolni”.

<sup>17</sup> Arthur MILLER, *Drámák, Bp.*, Európa, 1969, 513. Egy szereplő narrátorként történő alkalmazása nem egyedülálló az amerikai drámairodalomban sem, így itt hivatkoznék Thornton Wilderre, kinek műveit – mivel az identitás ezen szempontú vizsgálatát nem tartottam alkalmazhatónak rájuk – e tanulmányban nem elemzem. Wilder koncepcióját, nevezetesen, hogy színre lépteti a Rendezőt, aki kommentálja a történeteket, újításként szokták értelmezni, ám ez több szempontból is problematikus. Teljesen felesleges „rendezőként” aposztrofálni egy színpadon megjelenő, előre megírt dialógusokat mondó szereplőt, hiszen nyilvánvalóan nem arról a valós személyről van szó, aki összehangolja az előadás különböző elemeit. E pozíció lényege, hogy kívül áll a fikció terén, ugyanúgy, ahogy a színész is, hiszen létrehozza azt. Naivítás tehát azt gondolni, hogy a fiktív térben való megjelenés után e pozíció megtartható.

tároktól és kulturális eltérésektől függetlenül mindenhol ugyanaz, így, mivel ezt képviseli, a jogrendszer sem lehet országoktól függően más és más. A „civilizált” törvény, illetve a természeti törvény egysége azonban hamar felbomlik a szereplő érvelésében, mikor utal arra a lehetőségre, hogy a jog lehet természetellenes, vagyis eltávolodhat az igazság eleve adott természeti formájától. Vagyis mégiscsak lehet különbség természeti és társadalmi jog között, s Alfieri szavaiból az is jól látható, hogy a kettő közül az előbbi számít mérvadónak.

Ezt az ellentmondást tovább mélyítheti a szereplő első beszédaktusa, melyben utalást tesz az amerikai, illetve a szicíliai közeg és törvénykezés különbségeire. Megemlíti a maffia-leszámolásokat, melyek során többeket „igazságosan lőttek le igazságtalan emberek”, hiszen „az igazság nagyon fontos errefelé”, ám felhívja a figyelmet arra, hogy Amerikában inkább kiegyeznek „fele-fele alapon”. Vagyis a szereplő a későbbiekben artikulált törvényfelfogásával szemben itt az igazság relativitásáról beszél, a bűn és büntetés kultúrák szerinti el-különbözőződéséről; a szicíliai bíraskodás nem működhet Red Hook amerikai világában, más a törvény és a bűnhöz való viszony. A szereplő pozíciója valóban két horizont között lokalizálható, ám Eddie Carbone és Marco esete azt bizonyítja, hogy ezek az ellentétek nem moshatóak el, távolságuk kitapintható. Alfierinek szembesülnie kell a természeti és városi törvények különbségeivel, s hogy mindez az egyéni döntést lehetetleníti el. A *Salemi boszorkányok*ban egy omnipotens jogrendszer működését figyelhetjük meg, mely képes létrehozni, átformálni s elpusztítani a vonzáskörébe került személyek identitását. A *Pillantás a hídról* esetében ugyanakkor a törvény inkompetenssé válik; pontosabban szólva a természeti és társadalmi törvény szembekeverülése, illetve a kulturális eltérések lehetetlenné teszik, hogy a figurák érvényre juttassák az általuk képviselt igazságot. A dráma szereplői az egymásnak ellentmondó törvények által előírt erkölcsi normák kereszttüzében olyan helyzetbe kerülnek, ahol a döntés, amit hoznak, egyszerre igazolható és megcáfolható, nincs tehát egységes alap, mely hitelesítené cselekedeteiket, s egyben identitásukat.

Ha eltekintünk tehát a főszereplő pszichológiai világától, tehát unokahúga iránti szenvedélyére vonatkozó kérdésektől, érvelésében a törvények e diszkrepanciáját fedezhetjük fel. Az útlelél megszerzése érdekében kötött házasság kérdése, függetlenül attól, hogy ez a főszereplő Rodolpho iránti ellenszenvének valódi oka-e, rámutat arra a tényre, hogy Eddie számára a törvény nem biztosít elég eszközt Catherine megvédésére. Vagyis a házasság, amely – mint arra többször is utalnak a műben – sérthetetlen intézménynek számít a bevándorlók hazai kultúrájában, az amerikai közegben kijátszhatóvá válik; Eddie még akkor sem tudná gyakorolni azokat a hagyományos jogokat, melyek felülbírálnának a „gyanús” fiatalember szándékait, ha motivációja mentes lenne az egyéni szenvedélytől. A bevándorlást szabályozó törvények rendszere olyan cselekedetek okát hozza létre, melyek szembenemennek a hagyományos és természetes erkölcsi-morális feltételekkel, ugyanakkor nem biztosít eszközt, ezen cselekedetek felülbírlására. Jobban mondván az egyetlen lehetőség, mely legálisnak számít a másik szemszögből az egyik legsúlyosabb tabu elkövetését jelenti, melyet a szereplők eredendő kulturális közegében a közösségből történő kirekesztés vagy gyilkosság kell hogy kövessen. Az amerikai tör-

vények teremtik meg tehát azt az erkölcstelen szituációt, ahol egy bevándorló pusztán egzisztenciális céloktól vezérelve kötne házasságot, becsapva így a másik felet, ugyanakkor nem gondoskodik, nem gondoskodhat azon feltételek megteremtéséről, melyek mindkét hagyománynak megfelelően eliminálhatják ezt a szándékot. Az árulás tehát nemcsak a féltékenységre, hanem ennek a megoldhatatlan szituációnak a következménye lehet.

Rodolpho és Marco feladása az amerikai, illetve a szicíliai kultúra morális-erkölcsi, illetve jogi horizontjainak összeütközéséhez vezet. Marcónak szembeesnie kell azzal a ténnyel, hogy az idegen országban Eddie tette nem hogy nem büntethető, sokkal inkább még pozitívnak minősül. Alfieri és Eddie párbeszéde ismétlődik meg az utolsó felvonás végén, mikor az ügyvéd megpróbálja lebeszélni a férfit a bosszúról:

MARCO: Mi történik az ilyen emberrel?

ALFIERI: Semmi. Ha betartja a törvényt békében élhet és ezzel vége.

MARCO: A törvényt? Minden törvény nem lehet benne a könyvben.

ALFIERI: Dehogynem. Más törvény nincs.

MARCO: Megalázta a testvéreimet. A véreimet. Megrabolta a gyermekeimet, megcsúfolta a munkámat.

[...]

Erre nincs törvény? Mire való akkor a törvény?

[...]

En nem értem a maguk országát.

Ahogy Eddie számára a törvény nem biztosított lehetőséget, most Marco szembeesik az idegen ország jogrendszerének elégtelenségével. Az identitásának alapját képező kulturális instrukciók, egyértelműen a bosszút írják elő számára, véreinek megcsúfolását, azaz becsületének megsértését csak a másik véreinek kiontásával tudja helyrehozni. Hazájában a gyilkosság ilyen esetben természetes, sőt kötelező (Marco utal is erre, mondván: „[n]álunk Olaszországban már nem élne. Nem maradt volna életben még ennyi ideig sem”), ám Amerikában nem érvényesülnek ezek az erkölcsi skrupulusok, így a vendetta következménye az országból való kiutasítás, vagy elzárás lehet. A szereplőnek választania kell, hogy lemond arról az alapról, mely morális ítéleteinek, világtapasztalatának centrumát képezte (tehát elfogadja az idegen kultúra rendszerét, mely ezáltal felülírja identitását), vagy a karakterét eddig képező instrukciók alapján cselekszik, ami az országból való kiutasításhoz vezet. Bármit tesz, az egyszerre igazolható, illetve elítélhető, hiszen a kikötő világában, az eltérő kultúrák instrukcióinak kereszteződése ellehetetleníti a világban való eligazodást segítő erkölcsi alapok létrejöttét. Hasonlóan Eddie-hez, olyan szituációba kerül, melyben nem hozhat helyes döntést. A törvények el-különbözödése miatt a szereplők számára relativizálódnak az identitásukat képező alapok, így az önértelmezés, a különböző társadalmi normák eltérő nézőpontjainak foglya marad.

## Recenzió

### Elbeszélés, reflexió, diktátum

(Hammer Erika, „*Das Schweigen zum Klingen bringen*”: *Sprachkrise und poetologische Reflexionen bei Hermann Burger*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač 2007, 293)

A késő modern elbeszélő próza alakzatainak vizsgálata olyan átfogó hagyománytörténéssel szembesül, amely Nietzschevel kezdődően a modernitás önmagán való többszöri túlfutásának allegóriáival van megjelölve. Ebben a folyamatban nem leváltások mennek végbe, inkább olyan diszkontinuitások és egyidejűségek jelentkeznek, ahol a köztes idő konstellációi egyszerre engedik olvasni az eltávolított hatástörténeti formációkat és azon paradigmákat is, amelyek a korábbiak újraértelmezésének köszönhetik a létrejöttüket. Ez a folyamat nem írható le biztonságosan a(z ön) reflexív alakzatok nyelvén, hisz az „új” prolepszise, ígérete ugyanezen újnak a meghaladhatóságában jelzett (potenciálisan egyidejű) múltkarakterével ötvöződik, ennyiben materiális temporalitásként működik. A 60–70-es évekbeli utómodernség már a modernitás eme többszörösen összetett szisztematikus történetiségével szembesül, és ez olyan rétegzett optikát követel meg az irodalom értelmezőjétől, amelynek egyszerre kell tekintettel lennie a különböző nyelvi, mediális, individuumszemléleti aspektusokra a szövegek megelőzöttségében.

Hammer Erika könyve olyan munka, amely vállalja a szempontrendszer eme pluralitásában és rétegzettségében rejlő kihívásokat. A svájci Hermann Burger epikusi és esszéírói művéről, elsősorban a *Schilten* című regényről, példás német-séggel írott dolgozata a nyelvi és ismeretelméleti válság problematikájával a közép-pontban elemzi többek között az elbeszélés reflexiós rendszerét és effektusait, ennek nyelvi alakzatait a lexikától a(z inter)mediális összefüggésekig, az arabeszk elbeszélésmódtól a performatív „kifejezésmódok”-ig, valamint az epikai szisztéma időbeliségét és a szubjektivitás világban és szövegben való létét. A dolgozat meggyőzően és kifinomult módon fűzi fel a különböző kérdésösszefüggéseket a „Sprachkrise” címben megjelölt problémájára, és e szempont következetes végigkövetésével járja körül Burger regényét, illetve esztétikai nézeteit. Ebben a folyamatban számos irodalomtudományos és esztétikaelméleti paradigma talál felhasználásra a dolgozatban: Adornótól és az őt követő K. H. Bohrertől a kora romantikát felértékelő M. Frankon át Iserig és a performativitáselméletekig (némi dekonstrukcióval együtt). Hammer Erika biztos és széles körű tájékozódással, funkcionális egymáshoz rendelésekkel veti be a különböző irányzatok problémamegoldó eszköztárát mindig azon dilemmákra nézve, amelyekkel ezek leginkább megbirkózhatnak. Tartózkodik valamely irányzat egyedül üdvözítő voltának kikiáltásától vagy akár ennek sugalmazásától, és arányaiban is jó felépítésű doktori munkájá-

ban mindegyik paradigma lehetőségeit az általa középpontba helyezett kérdéskör vonatkozásában veszi számba, és kísérli meg ezeket termékeny módon felhasználni. A munka ekképp egyfajta kisebb irodalomtudományi propedeutikának is beillik, ami újfent szerzője elméleti rátermettségét és tájékozottságát igazolja.

A munka többféle szempontból megvilágított, minuciózusan elemzett központi problémaköre, illetve gondolatalakzata a nyelvi válság összefüggése annak regénybeli következményeivel, a rá adható válaszokkal. A „Sprachkrise” egyúttal – pl. Nietzsche alapján – a „világ” megértésének lehetetlenségét, de legalábbis válságát is jelenti, az antropomorf vezérlésűnek beállított nyelvi konstrukciók és szimbolikus modellek roncsolódását. Olyanokét is, amelyek „a világ olvashatóságának” fényes pályát befutott toposzában determinálták a világ nyelvi közvetítettségének létmódját, jelszerűségét és megérthetőségét. A Blumenberg segítségével felvázolt összefüggésben a világ uralhatatlansága a nyelv uralhatatlanságaként lepleződik le és vizsont. Ezzel korrelál a perspektivikusságba való átbillenés, a szubjektum „interpretálóvá” változása, a „világ hozzáértő olvasójának” alakjában jelzett értelmezési kompetenciák feloldódása (23). Ezzel jár együtt a kommunikatív kompetenciák és a megértetés megkérdőjelezése a „negativitás” alakzataiban. Hammer hivatkozik a Kant-féle episztemológiai fordulatra és az ebből származó szubjektivitás toposzra, a jelentéseknek a világ elvi hozzáférhetetlenségéből levezetett szubjektív-tetszőleges létmódjára, még inkább azonban a tudat reflexív szerepkörére (25). Hasznos lett volna azonban világosabban elkülöníteni a hermeneutikai fordulatot a Kant-féle (amúgy nem pusztán) ismeretelméleti megfontolásoktól, hiszen utóbbiban a nyelvnek messze nincs olyanmilyra kitüntetett szerepe, mint a hermeneutikai gondolkodásban. Ez gyaníthatólag nem pusztán „történeti”, de alapvetően szisztematikus kérdés jelen összefüggésben, mivel a disszertáció gazdagon dokumentált érvelésében az ismeret- és szubjektivitáselméleti összefüggéseknek a nyelvi megelőzőttséggel fenntartott viszonya nem mentes bizonyos tisztázatlanságoktól és ellentmondásoktól. A tudat felértékelése a reflexivitás mindenre kiterjedő ualmában nyilvánul meg, ami többek között ahhoz a kettősséghez vezet az értelmezőt, ahol előbb az írás (Schreiben) a reflexiós folyamat kiváltójaként értelmeződik, máshol viszont az írásmozgás „movenese”, az, ami az elbeszélési folyamatot elindítja és működésben tartja. Eppen a reflexió lesz az, ahol az írás mint tevékenység az íráson és nyelven történő „Nachdenken”-ből keletkezik – éppen ellentétesen tehát az előző megállapítással. Egyfajta cirkularitás jelentkezik az utóbbi megfogalmazásban, ami viszont ontologizáló mozzanaton alapszik (az írás „keletkezéséről”), így nem annyira hermeneutikai körszerűségről, inkább egy kiazmikusan dinamizált szinekdochikus alakzatról lehet szó (az írás része a reflexiónak, utóbbi viszont előbbi terméke), és ennek totalizáló jellegéből adódik az idézett önellentmondás. Máshol, egy lábjegyzetben az értekező áthelelyezi a reflexió feltételezettségét, amely annak a „bizonytalanság” általi kiváltódását jelenti, így közelebb kerül itt a reflexivitás kiegyensúlyozottabb értelmezéséhez (135). Persze, a reflexió hiperbolizált szerepe Adorno nyomán éppen az „epikusi naivitás”-tól való eltávolodás indexe és minden modern regényírás alapvető mozzanata. A probléma mindazonáltal ott látható, hogy a leképezéstől való elválás kí-

vánalma egy helyettesítő cserében artikulálódik: az ontologizált reflexiónak kell a leképezés helyére lépnie. A helyettesítésnek ez a más pontokon is megfigyelhető készítése viszont közeli viszonyba kerülhet bizonyos posztmimetikus mintázatokkal, miszerint az egykor lehetségesnek hitt leképezést kellene most tudati, úgymond nem-valóságfüggő kategóriákkal helyettesíteni és ez lenne a reflexió. (Hasonló a valóságnak a lehetőséggel való helyettesítése is, „Wirklichkeit”–„Möglichkeit”.) Ez a csere azonban inkább csak áthelyezi a problémát, kevésbé oldja meg azt, amennyiben a reflexió feltételezettsége homályban marad. Ezzel van összefüggésben a másik szisztematikus-történeti kérdés is, hogy Nietzsche perspektíva-fogalma aligha egyeztethető össze a Kant-féle ismeretelméleti relativitással, amely különbséget itt nem részletezhetünk, csupán annyi jegyzendő meg, hogy Nietzschénél a perspektíva magának a szubjektivitásnak a konstituense, nem pusztán annak tudati funkciója.

A nyelviség vélhetőleg nem a reflexió „anyaga” pusztán, hanem annak mindenkor megelőzöttségét jelenti, akárcsak a világkonstrukciókét, Gadamerrel szólva: a „megérthető lét” minden mozzanatát is. Gyógyszer lehet a mindent átjáró reflexió a válságra? Az ismeretelméletre talán igen, de a nyelvire nem egészen (legalábbis ha a nyelvet nem egyenértékű fogalomként kezeljük a „világ”, „valóság” stb. képzeivel),<sup>1</sup> mivel minden (ön)reflexió sokkal inkább a nyelvi közvetítettség tapasztalatának terméke vagy effektusa, nem e tapasztalat előidézője.<sup>2</sup> A közvetítettség egyszerre előidézi, sőt kikényszeríti a reflexiót, de ugyanakkor rombolja is azt, illetve felmutatja annak határait: a közvetített sosem átlátható, éppen szükségszerű mediatizáltságából fakadóan. Az Adorno-féle „negativitás” talán mégiscsak tudatelméleti konstrukció és nehezen kapcsolható össze a de Man-féle olvashatatlansággal, amely mindig az *olvasatot* érinti és nem tehető maradéktalanul kognitív belátás részévé.

A termékeny mozzanat inkább ott látható a könyvben, ahol a lehetőséggé való átváltozást nem pusztán a szubjektivitásnak tett felkínálkozásként érti, de az így megnyíló „ismeretlent” hangsúlyozza, ami a nyelv is, azaz a virtualitás szubverzív vonásait emeli ki. A nyelv ama uralhatatlanságát, ahol az olvashatóság mindig az olvashatatlanságba ágyazódik be és fordítva, ezek nem különíthetők el egymástól afféle stádiumokként, és ekképp az interpretációt is közvetítéssé avatják. Ezzel közel járunk annak belátásához, hogy a nyelv nem csupán anyaga, de médiuma is a játéknak vagy a reflexiónak, és elkerülhetetlenül meghatározza azok „lehetőségeit”. A szerző világosan megfogalmazza a „megértés-paradigma” elkerülhetetlenségét (13), és célként tűzi ki az olvashatóság és olvashatatlanság közötti közvetítést, amely egyrészt a „Rauschen”, másrészt a „játék” tematizációjához vezet. A kérdés

<sup>1</sup> Ezért vélelmezhető, hogy igazából talán nem a „világ” esik szét, hanem azok a nyelvi-kulturális konstrukciók és technikák, amelyek létrehozzák egyáltalán a „szubjektum” és „világ” képzeit.

<sup>2</sup> Benjamin disszertációja, a *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* éppen eme eltolódás egyik dokumentuma és értelmezése is egyúttal.

így az lehet, mennyiben felel meg e fogalmak tárgyalása a munka megkapó pontossággal megfogalmazott célkitűzésének, különösen az olvasás „ironikus formájának”, amelyet a szerző de Man nyomán vázol fel. Olyan kettős olvasásról van itt szó, amely a „hermeneutikai megértésfolyamat és a negativitásra tett egyidejű utalás” összeshívódásából táplálkozik (58). Már e megfogalmazás észrevehető ellentétben áll az őt magát is körülvevő processzualitásképletekkel, a folyamat vagy végbemenés (Vorgang, Vollzug) totalizációjával, amennyiben ezek maradéktalanul átvennék – újra az ismert séma – a mondottak, az értelem helyét.

A „Rauschen”, a jelmorajlás megvilágító erejű tematizációja körültekintően artikulálja annak szemiotikai köztességét: „a moraj (...) tehát nem valami semmi, nem a negativitás, hanem sokkal inkább a jelentés többlete (...) az 'értelem szükségyszerű háttere' (...) amiből értelem keletkezhet” (69). Az értelem ebben a morajlásban létesülhet, ráutalva ekképp a jelszubverzió materiális összefüggéseire és folyamataira. Az értelem ennyiben nem lehet reflexió eredménye, sokkal inkább viszonylagosítja annak teljesítményét. Feltételezhető, hogy a későbbiekben ugyancsak komplex módon megfogalmazott esztétikai jelentés létmódja, a többértelműség, ennek ambiguitása (amely nem a szemantika végletes odahagyását jelenti, hanem a nyelv jelentésthörszöröző potenciáljának kihasználását, 82) éppen a moraj vagy zaj inszcenírozásával esik egybe. A dolgozat később felveti – M. Seel nyomán – a „referenciális moraj” interpretációs és teoretikus szempontból izgalmas lehetőségét (260), így csak sajnálkozhatunk, hogy végül nem mutatja ki a moraj referenciális implikációit a regényben, és csak átfogó értelemben használja a többnyelvűség egymásmellettsége, azaz szintaxisa kapcsán. A burgeri performativitás a cím értelmében a hallgatás megcsendítésében állna, ami közvetlen kapcsolatba kerül a „Rauschen” inszcenírozásával, némiképpen azonosítódnak is. A megcsendülés mint hangkölcsonzés viszont inkább figuratív alakzat, és a „Klingen” és „Rauschen” jelentéstani kettőssége is inkább különbségük kidolgozását helyezné kilátásba. Kérdés tehát, hogy a „Klingen” a „Rauschen” ekvivalense lehet-e? Pontosabbak és messzebb vezetnek azok a megfontolások, amelyek a hallgatást „nem aktualizált nyelvként”, a nyelv potencialitásának megidézéseként, a kimondott tartságaként mutatják fel. Itt maga Burger figyelmeztet „Lautsymbol” és „Engramm” különbségére (76), ahol az első vélhetőleg az „Engramm”-ban jelzett inskripció alakzata, hasonlóan „Klingen” és „Rauschen” feltételezhető viszonyához.

A „Rauschen” a jelek regulálhatatlan játékával azonosítódik (79), amely Hammer éles szemű megfigyelésének értelmében az újra vagy az ismeretlenre való nyitottság tere, nem az elhallgatás gesztusa (75), amely vélhetőleg kevésbé lenne érdekes poétikai szempontból. Ekképp a jelentésadás nem szavatolható voltából, a megnevezések önkényességéből Burger poetológiája a játék lehetőségére, sőt szükségességére következtet és a dolgozat egyik fő erőssége is a nyelvi krízisre válaszoló nyelvi magatartás modalitásainak kidolgozásában áll. Az alcímben található fogalmak viszonyát a munka ezzel meggyőzően szisztematizálja. Mármost a játék el is távolodik a moraj fenyegető materialitásától és a tetszőlegesség indexeit veszi fel (szinte mindenütt a könyvben), sőt a szubjektum identifikációs formájává lép elő. Ez alapvetően az esztétikai szabadság Kantra emlékeztető, Blumenberggel

megtámogatott tézisére épül, amely szabadság a lehetőségbe való visszaváltoztatással egyenlő (76). Ez a potencialitás később azonban egyre inkább eloldódni látszik bármilyen referenciális-szemantikai összefüggéstől és eltörli azt a megelőzöttséget, amely a nyelv kiszámíthatatlan jelentéstermelő és -többszöröző teljesítményében jelentkezett. A játék összefüggéseinek alapos kidolgozásával szemben semmiképpen sem emelnénk szót, inkább csak a játék latens szublimációs logikájának túlhangsúlyozásától lehetne óvni a szerzőt. Nem kell itt feltétlenül Derrida aporetikus lehetőségfogalmára emlékeztetnünk, amely azt mindig a lehetetlenséggel konfrontáltatja, hogy a munka saját logikáján belül maradvá hiányoljuk a nyelvi-szövegi ellenállás azon effektusainak és nyomainak a megmutatását, netán értelmezését, amelyek bizonyosan kondicionálják a jelentés kontingenciáját és – ismeretlenségként vagy újként – útjában is állnak a szubjektum tevékenységeként értett játék végrehajthatóságának, azaz nemcsak megnyitnak, de korlátoznak is lehetőségeket. Moraj és játék konfliktusa amúgy majd narratív-textuális szintre áthelyeződve is visszaköszön a Burger-regény elemzésében.

Ez a konfliktus még akkor is fennáll, ha a „Rauschen” meghatározása a dolgozatban döntően mégiscsak a rögzített jelentések felbontásaként, teljes feloldódásként, a kontingencia maradéktalan eluralkodásaként, „Rausch”-ként és „trance”-ként érti a morajt,<sup>3</sup> eltekintve annak materializációs effektusaitól (kivéve az „Engramm”-ról beszélő Burger megidézésében). Ez a maradéktalan processzualizálás az (új) jelentés eseményének érzékelhetőségét veszélyezteti – azon túl, hogy némi monotóniával jár a kötet argumentációjára és nyelvhasználatára nézve, amennyiben a felold(ód)ást az értekező minden szinten kimutatni véli, egy idő után kiszámíthatóvá téve gondolati lépéseit, és sűrűn, gyakran pongyolaszerűen ismételteti a „minden” szót (amely általában az általános destabilizációval kapcsolódik össze) és túláltalánosításaival kifejezetten elmosó hatást jelent az érvelés artikulációjára nézve.

A processzualizálás azonban csak azért uralkodhat a dolgozatban, mert Hammer kritikátlanul követi Adorno modernista esztétikai ideológiáját a műalkotás mint „tűzijáték”-metaforával, a „hirtelenség” egyoldalúan szélsőséges kiemelésével. Még ezelőtt azonban interpretációs gyakorlata ad alkalmat megfontolásokra, amennyiben szinte mindig kívülről, egy előzetesen már megfogalmazott esztétikai, nyelv- vagy szubjektumelméleti belátás felől közelít a regény szövegéhez, nem elemezvén a teoretikus felkészültségével mérhető fokon retorikai figyelmességgel szövegrészeket, amelyek általában illusztrációkként szolgálnak előzetesen lefektetett elvekhez és megfigyelésekhez.<sup>4</sup> (Ezért is erőssége a punktuális megfigyelések, példák, például az idegen szavak elemzése, ami a nyelvművész-stiliszta Burgert tekintve amúgy méltánylandó teljesítmény.)

<sup>3</sup> Az itt írottakhoz azt lehetne hozzáfűzni, hogy a „Rauschen” nemcsak az észlelés, de főképp előzetes nyelvi mintázatok ellehetetlenítéseként is figurál.

<sup>4</sup> Többször teljesen direkt megfeleltetéseket eszközöl elméleti pozíciók és a poétikai praxis között: vö. „Manfred Frank identitás- és individualitásfogalmának” alkalmazását a regény én-figurációira (141).



Ez alól jelen recenzió sem tudta kivonni magát, amennyiben – követve némileg a könyv felépítését – csak most teheti fel a regény mint műgész és műfaji artefaktum értelmezésének kérdését, innen az esztétikai elveken. Ezzel lehet ugyanis többek között megmutatni azt, hogy vajon pusztán a disszerens mulasztásról van-e szó vagy pedig – *horribile dictu* – valamiképp maga Burger műve is kondicionálja a fenti meglepő tényállást. Abban az értelemben, hogy az elbeszélő többször igencsak transzparenssé teszi önnön viszonyát az elbeszéltekhez, mintha néha kissé maga is előzetes elvek felől fejtené ki tevékenységét.

A dolgozat a regény beszédhelyzetét kifejezetten a 155. oldalon nevezi meg először, azt a retorikai móduszt, amely az inspektor megszólításában konkretizálódik és az elbeszélő beszédét egyfajta önigazolási gesztusként teszi hozzáférhetővé, illetve performatív ígéretként is megnyilvánul. Ez a gyónásszerű mozzanat (ahogy az egy lábjegyzetben olvasható, 145) mintegy tematizálja a megnyilatkozás tanúkra való ráutaltságát,<sup>5</sup> ám konfliktusba is kerül a regény másik önprezentációs eljárásával, a diktálással vagy diktátummal. A szövegnek ez a kettős retorikai-mediális karaktere sejtetőleg legalább annyira meghatározza a narratívát, mint a játék szabadsága, sőt meg is előzi azt. Egy másik lábjegyzetben a szerző érzékeli a fenti kettősségből adódó feszültséget (a „Bericht” intenciója nem konvergál az inspektorral folytatandó kommunikáció beszédhelyzetével, 250), és az igazolás, valamint a beszámoló retorikájának kiüresedését, ígéretük megtörését állapítja meg helyesen (254). Az önigazolási kényszert talán nem lehet kielégítően magyarázni történeti referenciákkal (179), ennek inkább a szingularitással vagy individualitással kell kapcsolatban lennie. A kérdés az lenne, konstatív megállapításokon túl, hogyan is írja át a szöveg az ígéretet? Ebben valószínűleg a diktátum dimenziójának van szerepe, annak a lejegyződésnek, ami – akárcsak a telefon esetében – elszakítja a hangot a pragmatikai és szemantikai összefüggésektől és gépszerű módon működik. Másodsorban a szöveg szerkesztői tevékenység eredményeként való felmutatása („Verarbeitung der eigenen Existenz” mint „Herausgebertätigkeiten”, Sch65),<sup>6</sup> amit a könyv pontosan és alaposan tár fel (195), szegülhet ellene

<sup>5</sup> Az inspektor a gyónás instanciájaként mintegy kívülhelyezett „acolyte”-ként működhetne a derridai értelemben, a performatív aktus tanújaként vagy hitelesítőjeként. Vö. DERRIDA, „Le Parjure”, Perhaps: *Storytelling and Lying „abrupt breaches of syntax”*, in Carol Jacobs et al. (eds.): *Acts of Narrative*, Stanford, 2003. 214–215. Különbön az is felvethető, hogy a regény nem a vallást mint olyant utasítja el, hanem inkább bizonyos szektás formációkat. Tehát nem írja ki magát oly mértékben a hagyományból, ahogy azt az elemző véli. Erre utalhat a harmónium mint templomi hangszer fontos szerepe és a gyónás már említett mozzanata. Lehet, hogy Burger regénye a mentegetőzőként felfogott gyónás retorikájának (intencionált) leépítéseként is olvasható?

<sup>6</sup> Az idézetek „Sch” rövidítéssel és oldalszámmal Hermann BURGER, *Schilten. Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz* című regényéből származnak (Frankfurt a. Main, S. Fischer, 1976).

a mentegetőzés intenciójának. Ezen önprezentációs kódok a szöveg egészére kiterjednek, ehhez kapcsolódhat még az elbeszélő azon megjegyzése, miszerint „mindent fel kell jegyezni, amit a tanításban felhasználhatunk” (Sch16), illetve a különböző történeti anyagok, köztük a postáról szóló másolása – azaz az elbeszélői diszkurzus mintegy leírt tanítási anyagként is felfogható. Így egyszerre válik a diktátum „hangjává” és a hang diktátumává, azaz lejegyzettségévé. A regény mint „reflexiós folyamat” minden elemzését az ilyen típusú narratológiai-retorikai és notációs összefüggések feltárásának kellene megelőznie. (Ellenkező esetben nehezen kerülhető ki a regény „értekezés”-ként való olvasásának veszélye, 272.) Ezzel a kettősséggel összekapcsolható egy másik is: a regény egyszerre fogható fel önéletrajzként és a Schiltentről tett jelentésként, mely műfaji kódok szintén érdekes feszültségben állnak egymással, többféle olvashatóságot alapozván meg. Nem lehet eldönteni végérvényesen a metatextuális nézetben, hogy a leírtak, pontosabban: lejegyzettek és másoltak valóban az inspektor meggyőzésére, a tanú mint „acolyte” hívására vagy inkább tanítási célokra szolgálnak. Itt viszont a regény felkínál egy allegorikus olvasatot, miszerint a schilteni viszonylatok juttatták volna az elbeszélőt az egzisztenciális és pszichés dezintegráció helyzetébe – ezt az inspektor utószava kifejezetten meg is erősíti. Ha ez a mű valóban így olvasható, amelyet itt nem tudunk eldönteni, akkor az önéletrajzi diszkurzus és a „Bericht” egységesíthetők és az önfelmentési kísérlet elérte célját, perlokúcióba torkollott. Azaz az allegorézis nem iktatható ki az értelmezésből – azon explicit lehetőség, amelyet az elemzés furcsa módon meg sem említ. Mesteri módon mutatja ki viszont az inspektor „litániaszerűen” visszatérő megszólításának lehetséges átminősülését a monológszerű diktátumban, ami mint „üres formula” egyfajta lélegzetritmusként működik, a szöveg működésében tartásának funkciójaként (250).

Ezzel Burger művének különös kétarcúságához érkezünk: az önéletrajzi ígéret, az önigazolás érdekében az elbeszélőnek meglehetősen konkrét leírásokat kell eszközölnie, ami egyfajta posztrealista attitűdöt sejtet, azaz éppen nem a teljes kontingencia és feloldás letéteményese. A regény 48. oldalán az önreflexív megjegyzés értelmében az elbeszélő „iskolamesterélete” „az iskoláról és környezetéről” szóló „tanulmányá” vált. Érdekes lehetne az egybevetés Thomas Bernhard regényhőseivel, akik jellemző módon nem referenciákról vagy ontikus adottságokról szoktak (nem) írni „tanulmányokat”, hanem pl. a „hallás”-ról, mint a *Das Kalkwerk* Konradja. Később a következőt mondja az elbeszélő: „egyáltalán nem túlzok olyan nagyon, inspektor úr. Az exorbitáns mozzanat azon faktumok additív sorozatából adja ki magát kényszerítő módon, amelyek versengenek egymással a fakticitásukban” (Sch79). Talán mégsem minden esetben a szubverzív gondolkodás mint a nyelv feltörése vezeti Burgert, ahogy az Bernharnál megfigyelhető? Máshol a (valóság)ézelés primátusát erősíti meg az elbeszélő, az esztéta „az érzéki benyomások túladagolása” következtében válik „anesztétává” (Sch181). Ráadásul ennek egy példálózó passzus ment elébe, egy nem túl eredeti megfigyeléssel: „hogya mármost az obeliszkcsokolót és a csigaözvegvet kapcsolatba hozza egymással, inspektor úr, úgy szép példával rendelkezik arra, ahogyan tanítási motívumainkat a realitásból vonjuk el, amennyiben semmi mást nem adunk hozzá ehhez a realitáshoz, mint önnön

szemléletmódunkat” (Sch181).<sup>7</sup> Feltételezhető, hogy – és valószínűleg itt távolodom el leginkább a disszertáció vélekedésétől – Burger poetológiájában poszt-mimetikus motívumok találhatók, ami többek között abban a dogmatikus megállapításában is felfedezhető, hogy „a világvonatkozás (Welt-Bezug) elveszik, ezt egy jószerével fetisizta írásvonatkozással („Schreib-Bezug”, máshol „Sprach-Bezug”) helyettesítjük” (idézve Burger poétikaelőadásából, 74. 246). A Sprach-Bezug vélhetőleg nem helyettesítheti a Welt-Bezúgot, hanem ambivalenssé teszi azt – főleg pedig azért nem, mert a Sprach-Bezug mindig ott volt (csak más módon), a Welt-Bezug nem volt nélküle, amivel ismét mindenfajta észlelés elhanyagolt közvetítettsége vetül fel. Az ilyesfajta cserék mögött nemcsak az (irodalmi) nyelv szerepének nivellálása, de történelemfilozófiai konstrukciók is állnak, mint *A regény elmélete* Lukácsának esetében, de Petersennél is, aki szerint a „realista regény” a „valóság regénye”, míg a „modern regény” a „lehetőség regénye” lenne (132).

Mimetizmus és esztétizmus között alighanem átjárhatóbbak a határok, mint köztük és a nyelvi közvetítettség belátása között. A recenziens csak sajnálkozhat, hogy kezdeti és helyenkénti produktív, a nyelv kognitív és performatív aspektusa között egyensúlyt tartó megfogalmazásai és felvezetései után a könyv mégis rendre az egyik vagy másik esztétikai ideológiai paradigma kezébe utalja a szöveghez való viszonyt, és szem elől látszik téveszteni azt az általa felvállalt ironikus olvasást, amelynek jelentés és textualitás, illetve ezek előzetesen valamiképp értett (nem megértett) formája között kellene közvetítenie. Pedig több megfigyelés is van a munkában, amelyek retorikai tudatossággal fogalmaznak meg olyan belátásokat, amelyek mind-mind alapvető fontossággal bírnak a nyelv tropológiai és performatív effektusainak értelmezhetőségében. Ilyen az – a médiumelméletek „Klartext”-elképzelését relativáló – felismerés de Man nyomán, hogy a nyelvi materialitás sosem áll észlelési adatként rendelkezésre, hiszen „a nyelvi anyagot gyakran átvitt, metaforikus értelemben értjük” (105), így figurációs és defiguráció viszonya sosem determinálható teljes bizonyossággal. E belátás továbbvitelével a harmadik rész (inter)medialitást érintő gondolatainak szűkössége is elkerülhető lett volna. Ugyanilyen jelentőségű az észrevétel, mely szerint Burger műve értelmezéseinek különbözősége is a „nyelv ambiguitásából”, szó szerinti és átvitt jelentés divergenciájából származik (97), azaz nem pusztán a recepció jelentésadási érdekérvényesítései-ként értendő. Továbbá követésre méltó a test (végső soron az észlelés) nyelv vagy jel általi szemiotikai megbízhatatlanságának megmutatása a szép Kleist-példával (101), ami újólag annak bizonyítéka, hogy a szerző sokféle elméleti kérdésben járatos és dolgoz ki olyan termékeny javaslatokat és felismeréseket, amelyek a munka szorosabb témáján túlmenően is meggondolásra érdemesek.

Különben az elemző utal is egy helyütt arra a lehetséges ellentmondásra, amely a kód, a hó, egyszóval a takartság izotópiái és másfelől a színekben való deskriptív

<sup>7</sup> Itt látszik, a regény előképe néhány ponton a disszertáció kevésbé az interpretációban, inkább hozzárendelésekben érdekelt eljárás módjának, vö. pl. a regény alapozó nyelvészetből vett ki-jelentését a jel és a jelölt közötti kapcsolat önkényességéről (Sch186).

tobzódás közé ékelődhet (106–107). Az „érzéki tapasztalat telítettségé” (uo.) nézetében felmerülhet a gyanú, hogy a „Nebel” – minden kontingenciája, szójátékából vett eredete ellenére – inkább ismeretelméleti (mert észlelési apóriából származó) paradigmát jelent<sup>8</sup>, mivel hiányzik belőle a közvetítettségen keresztüli mediális összefüggés. (Ezért arra is lehet hajlani, hogy a fenti ellentmondás valóban nem igazi ellentmondás, de éppen ellentétes nézetből, ahogy azt Hammer Erika véli, nagy jóindulattal a „hó”-ban rejlő lehetőségekre utalva, ami megalapozná a képek létrejöttét.) A „Nebel” episztemológiai bizonytalansága nem jár együtt közvetítéseffektussal, ellentétben a telefonban megszólaló hang testamentális indexével, amely a közvetítő médiumnak köszönheti ezt a mozzanatát. Ez az egyik legérdekesebb momentum Burger regényében (Sch83), a pragmatikától elszakított hang újabb figurációja (a diktátum után), amely nyilvánvalóan összekapcsolható a gyónás beszédhelyzetével. Másrészt a hallucinatórikus effektusok jelenléte és referenciát elbizonytalanító hatása a regényben is kiterjedtebbnek mondható, pl. a Trunzra tett kirándulás is lehet egy ilyen imaginatív aktus eredménye. A regény utolsó lapjain inszcenírozott teatralitásra is állhat ez, azzal a további lehetőséggel, hogy az elbeszélő-szereplő itt akár egy farsangi menetbe is keveredhetett (Sch293–294).

A regény végül is a címre irányítás lehetetlenségéig radikalizálja a depragmatizálás stratégiáit a postai allegóriával, miszerint az elbeszélő nem kap levelet senkitől (Sch170–171), ami mintegy inverz módon viszonylagosítja az inspektornak szóló adresszálás retorikáját. A késő modern monológyszerű beszédhelyzetet és az ezzel összefüggő narratív eljárásokat tekintve Burger műve egyébként feltűnően sokat köszönhet Bernhard regényírásának, ami a lexikai szinttől (lásd a jellegzetesen Bernhard-féle szóalkotást, „Krankheitsinhalt”, Sch33) az elbeszélő hang önprezentációjáig terjed, a másoktól hallott és másoknak mondott beszéd, elbeszélő és elbeszélte hang többszörös közvetítettségéig (például „ich sage Ihnen, Friedli, sage ich zu Friedli”, Sch171), beleértve a diktátumot is, ami vélhetőleg senkihez sem szól. A regény narratív beszédhelyzetét a könyv persze helyesen tisztázza, amikor megállapítja az intern fokalizáció és ezzel összefüggésben a reflektori szerepkör mozzanatait, ahol az elbeszélő nem maga generálja az elbeszélés folyamatszerűségét. Ezt nem vitatva feltehető azonban a kérdés, hogy az elbeszélő nem látja-e át mégis valamiképp az elbeszélés folyamatát és milyenségét, amennyiben direkt nyelvelméleti megfogalmazásokat tesz, és már az első oldalakon meglepően sokat tud saját nyelvhez való viszonyáról és proleptikus módon az elbeszélés kiterjedéséről („ich brauche die Sprache [...] aus Notwehr” Sch10; „werde wohl aber im Verlauf der Niederschrift die Übersicht mehr und mehr verlieren”, Sch9). Hammer narratológiai megfigyeléséhez még hozzá lehet tenni az elbeszélő grammatikai megkettőződését, amennyiben hol egyes szám első személyben beszél, hol Arnim Schildknechtről harmadik személyben. A regény narratológiai elem-

<sup>8</sup> Akárcsak a „Verschollenheit” és a „Scheintod” jelenségei, amelyek szintén a *tudás* bizonytalanságával, nem a *nyelv* jelentéstani virtualitásával állnak összefüggésben.

zésének legérdekesebb kérdése ez a megkettőződés, nevezetesen az, hogy mármost reflexív eredetű-e vagy a szövegfejlesztő elvekből, a szöveg notációs rendszeréből keletkezik. Ha az inspektor nem veheti át az „acolyte”, a performatív megnyilatkozás „társának” szerepét, nem lehet gyóntatóvá, akkor mintegy az elbeszélő lesz önnön szereplői másika, azaz Arnim Schildknecht tanúja – innen is eredhet szereplői és elbeszélői hang akolitikus párosa. Bárhogy legyen is, a regény végén egyfajta totalizációba látszik egybeolvadni a két figura „tudása”: előbb a mentegetőzés nyelvével való, azt meglehetősen transzparenssé tevő leszámolás fogalmazódik meg az elbeszélő által, az ő tudásaként („ameddig A. Sch. ezt az igazolási nyelvet beszéli, addig halála utópia marad, félresikerült verbális konstrukció” Sch301), az utolsó oldalon meg Arnim Schildknecht „az egyetlen, aki (Wigger) pantomimjét értelmezni tudja” (Sch303), tehát itt az ő exkluzív tudásáról értesülünk.

Persze a belső monológ a diktátum következtében kívülhelyeződik az énen, azaz már nem egyszerű magánbeszéd. Fontos ezzel együtt tudatosítani Hammer pontos megfigyelésének értelmében, hogy éppen a sírásó Wigger tevékenysége hasonlít a leginkább az elbeszélő tevékenységére (218), mégha ez a metaforikus lehetőség inkább bővíti, de nem írja át az elbeszélői magatartást. Az elbeszélő metareflexív szerepköre viszont talán nem épül le annyira, mint Bernhard műveiben, ahol a hősök vagy elbeszélők rendre nem tudják megírni művüket, nem képesek felülkerekedni a textualizálódó elbeszélés szóródásán, sőt még a „Herausgeber”-tevékenységet sem tudják kifejtetni (a *Das Kalkwerk* már említett Konradja, a *Korrektur* szövegválogatója, a *Beton* elbeszélője), szóval Bernhard nem annyira a lehetőséggel, inkább a lehetetlenséggel konfrontáltat.<sup>9</sup> A burgeri folyamatszerűség és részleges kognitív kontroll közötti ellentmondás Hammer könyvében is visszaköszön, a gépszerűség értelmében vett irányíthatatlan szövegfolyamat és a szubjektum identifikációs formájaként értett játék processzualitása között, ami az időről írott fejezetben is megjelenik, egyazon oldalon, ahol az óra tematizálásában előbb „az idő szubjektivitása”-ról értesülünk, közvetlenül rá viszont az óra „gigantikus gép”-ként való meghatározása idéztetik a regényből (169).<sup>10</sup>

Elképzelhető persze, hogy bizonyos burgeri apóriák csak más kortársakkal, elsősorban Bernharddal, de elődökkel is, elsősorban Kafkával<sup>11</sup> összevetve kerülnek felszínre, akiket a dolgozat jóformán éppen csak említ. A talán leginkább megmagyarázhatatlan hiánya a munkának éppen a prózatörténeti vonatkozások kidolgozatlansága, amivel pedig Burger igazi jelentőségét és egyediségét lehetett volna

<sup>9</sup> A Burgernél gyakori beszélő nevek jelenléte ha nem is kratüloszi motiváltságot idéz meg, de egyfajta szignifikációs kompetenciát tulajdoníthat a szövegek implicit szerzőjének, eltérően Kafka vagy Bernhard redukált vagy prózaian semmitmondó neveitől.

<sup>10</sup> Érdekes lehet itt a *Brenner* egyik passzusa, amelyben az elbeszélő egy bajorországi napóra rejtélyes feliratát idézi az egyik fejezetzárlatban: „Meine Zeit ist nicht deine Zeit” (39).

<sup>11</sup> Ehhez néhány adalék: a regény beszédhelyzete feltűnően hasonlít a *Jelentés az Akadémiának* narratív szituációjára; az elbeszélő vállalkozását egy ponton „a magas inspektori konferencia elleni *per*”-ként határozza meg (Sch272).

láthatóvá tenni, hiszen a neki tulajdonított modern elbeszélői attitűd, az (ön)reflexió szerepe legkésőbb a 20. század kezdete óta megtalálható a modern regényírásban, ez önmagában még nem elégséges egyénítő jegy. A „regénytradícióról” írott fejezet, amellet, hogy kérdéses koncepciókkal operál (Lukács és Petersen mimetizmusai, szerencsésebb lett volna olyan alapvető regénytörténeteket és elbeszélésméleteket bevonni számottevőbb módon a vizsgálódásba, mint Žmegač, Stierle (*Text als Handlung*) vagy Genette művei), inkább műfaji, nem szoros értelemben vett elbeszélésmodelleket sorjáz Burger vélt architektuális előképeiként. Mind a Schelmenroman, mint a Bildungsroman esetében a szerző maga jegyzi meg ezek összemérhetetlenségét („inkommensurabel”, 176) a burgeri művel, ezek „csak ex negativo” lehetnek hasonlítási alap, ezzel tehát nem tudunk meg lényegeset a Burgernél jelenlevő narratív repertoár történetiségéről. Ezen úgy lehetett volna talán segíteni, ha a regény nyelvisége is bekerült volna a horizontba, nemcsak az időmodellek. A „Bildungsroman” utótörténetéhez csak annyit, hogy ennek leépítése legkésőbb a 19. század végén elkezdődött (vö. pl. Musil első regényével), gondolatilag már Nietzsche-nél, erre bizonyosan nem kellett Burgerig várni.

Ezzel lehet összefüggésben a másik fogyatékoság, hogy a könyv sem elméleti, sem pedig interpretációs szinten nem bocsátkozik bele lényegesen az idézés, az idézettség és az intertextualitás problémáiba, ebbe a mind a dekonstrukció retoricitásfogalmában, mind a hermeneutika kérdés-válasz modelljében, továbbá a kultúraelméletek szubverzív referenciáról alkotott nézeteiben is nagy szerepet játszó kérdésösszefüggésre. Inkább csak megállapítja a szövegköziség jelenségét a regényben (201), de nem elemzi és értelmezi az esetleges funkcióeltolódásokat, pedig többek között utal egy izgalmas Tieck-allúzióra is a regény befejezése kapcsán (271) vagy a Gotthelf-kapcsolatra. Az intertextualitás-szakirodalom referálása sem marad el (uo.), elvileg tehát nagyon is megvolna a lehetőség az idézés interpretációjára.

A regény mediális összetettsége az utolsó fejezetben talál bemutatásra, az elemzés végigköveti a különböző médiumokat, megállapítja írás és hang szinkrón jelenlétét a szövegben. A sírfelirat kapcsán megfontolásra volna érdemes, hogy a szöveg maga mintegy nem egyetlen sírfelirat-e a diktátumnak köszönhetően, ami a hang törlését eszközözi?

Az intermedialitás-alfejezet sajnos a nyelv mediális létmódjának, kitörölhetetlen szemantikai karakterének leegyszerűsítésére kényszerül a zenével szemben (a „konkrét jelentés”, a „szilárd jelentéstani bázis” kérdéses konstrukcióival, 241). Feltehető a kérdés, hogy a zene valóban „absztrakt jel”-e? (232) Az, hogy a telefonálás és a zene esetében mindkétyszer hangról van szó, még nem biztosít semmilyen köteléket közöttük (239). A kommunikáció felfüggesztése alapján a regény még nem rokonítható a modern zene törekvéseivel (242., Novalis az ott idézett írásban mégiscsak a nyelvről beszél). A zeneiség talán csak formális-kompozíciós, illetve lexikai-szemantikai szinten lesz a dolgozatban a regény némely vonásának modellálójává – ezzel nem vitatva a harmónium önértelmező szerepéről mondottakat. Ezen alfejezet témáját érintve a lényegesebb kérdés mindazonáltal az lehet, hogy az intermedialitás maga vajon nem alakzat, effektus, azaz konvenció-e (kevésbé esztétikai tételezés, „Kunstwillen” eredménye) –, ahogy azt Dahlhaussal

irodalom és zene viszonyának egy történeti példája kapcsán meg is mutatja az elemzés.

Hammer Erika jó érzékkel emeli ki a performativitás jelentőségét a regényben, ami már a címben jelzett mozzanat performatív aktusként való értelmezésével elkezdődött. A mimézisről a performanciára történő átállás a játék már vázolt szerepében mutatkozik meg. Ami meggondolandó lehet itt: a performancia túlságosan is a hiányból, a „referenciák és reprezentáció hiátusából” táplálkozik (246), tehát megint csak valaminek a helyettesítéseként nyilvánul meg. Ha a játék valóban a „bizonytalanba, ismeretlenbe” vezet, akkor nem iktatható ki a referencia latenciája, hiszen előreláthatatlan jelentések és referenciák, a dolgozat által megfogalmazott többértelműség képződése lehet a játék valódi teljesítménye és nem valamely tiszta performativitás, ahol „nem a mondott értelmes (sinnhaft), hanem a nyelvi végbemenés maga” (58). A játék mint olyan nem látható el értelemmel, akárcsak a „Sprachvollzug” performativitása, nem adhat számot a jelentésről, annak feltételezettségéről reflexív módon, hiszen nincsen referenciális kötöttsége. Ha ezt tesszük, akkor egy jellegzetesen esztétista műveletet hajtunk végre, ahol a „játék” igazából kompenzáció lesz (az „elveszett” referenciák stb. helyén). A játék nem lehet a perspektíva tetszőleges működtetése, mintegy a kötelező igazságok elveszte utáni felszabadultság kiélése – *éppen annak belátása juttat el a perspektíva komolyanvételéhez, hogy valami más is van a perspektíván kívül, ezt (a perspektívát) tehát nem lehet abszolutizálni.*<sup>12</sup> Ezért kérdezzük: eloldható-e a nyelvi anyag önnön materialitásától, amennyiben olyannyira kiterjesztjük végletes módon a használat elvét, hogy az anyagot mintegy cselekvéssé változtatjuk? Ennek már a regény beszédhelyzete is ellentmond a mentegetőzés nyelvével, ami összetettebb jelenség annál, hogy abszolút mértékben áthelyezhető legyen a játék performativitásába. Elképzelhető azonban, hogy a regény maga is érdekelt némileg a használat elvében, amikor a 10. oldalon a nyelv „önvédelemből való használatáról” beszél?

A performatív identifikáció igénye végül az írás(folyamat) tematizálásában jelentkezik: az írás mint megtestesülés, a fehérség elhárításának tételezésében (268). Ezzel párhuzamos a hang teljesítménye, amely a levegő hallhatóságát létesíti (270). Másrészt a hang fel is oldja az írás műviségét (uo.), ellentmondásba is kerülve annak két oldallal azelőtti identifikációjával. Az írást és a hangot nem lehet egyaránt identifikációs nyomatékka ellátni, hiszen az írással való azonosulás csak felejtés lehet, a jelentés kitörlődése, például a kívülről való tudás értelmében. A fehérségre vésett (nem abban kirajzolódó) írás ráadásul mint az egyetlen „bizonyosság” tételeződik a dolgozatíró számára (38., 269), korábban a reflexió fordulat kecsegtetett az „állandóság”, a „fundamentum”, a „megbízható bizonyosság” ígéretével (39). Az írásbeli deixis problémájának tanulságos filozófiai megfogalmazása *A Szellem fenomenológiájában* (és ennek nyomán de Mannál) mintha inkább

<sup>12</sup> A világmagyarázatok távlatfüggő relativitását a könyv is érinti (133), de mintha csak a vélt faktumok feloldódására következtetne belőle.

az ellenkezőjéről szólna, az írás észleléskategóriákkal való megfoghatatlanságáról. Schmitz-Emans helyett érdekesebb lett volna Blumenberg dolgozatban is idézett művéhez nyúlni, a *Lesbarkeit der Welt*hez, ahol Mallarmé rejtett karteizianizmusáról beszél: szerinte az *Un Coup de dés* „egyáltalán nem fragmentum [...] az értelem enklávéja semmit sem veszít a végességen keresztül; fordítva, ő maga az utóbbi által van [...] a vers pillanatnyi evidenciája az, ami az ürességet visszatérni engedi” (Frankfurt a. M., 1982. 317–318). A bizonyosság igénye csak azért jelentkezhet ilyen kitartóan, mert a dolgozat ezeken a pontokon *térbeli* módon fogja fel a nyelvi összefüggéseket és a „fehérséget” (valamint ekvivalenciáit: a „hallgatást, a „levegőt”) nem „Rauschen”-ként, morajként érti. Ez a beállítódás végül a karteziánus konstrukció csúcspontjában kulminál, ahol gyakorlatilag tudat eredményez tudatot: a nyelv- és ismeretkritikai „tudat kényszeríti az elbeszélőt arra, hogy saját lehetőségeiről *eltűnődjön* (rasonieren)” (272–273). A „Verschriftlichung” mint felejtés (a hang felejtése is) alighanem a reflexió rombolása is, ahogy erre a Bernhard-féle monológ destruktivitásában találhatunk példákat. Ismét feltehető a kérdés, ez a karteizianizmus nincs-e valamiképp jelen a regényben is, ahol az elbeszélő önnön „egzisztenciájának írásos bizonyítékáról” beszél (Sch49). Az írás a hegeli-de Man-i értelemben éppen nem bizonyítéka a szubjektum egzisztenciájának, inkább annak törlése – ahogy Bernhard szereplői és elbeszélői is ebben a tapasztalatban részesülnek. De miért kell erre éppen azt az értekezőt emlékeztetni, aki éleslátóan figyelmeztetett a nyelvi anyag tropológiának való kiszolgáltatottságára („átvitt” jellegére, 105), hogy tehát a materialitás (és, tehetnénk hozzá, a performativitás) nem hozzáférhető mint olyan, mindig kognitív aspektus társul hozzá?

Ezek a gondolati és argumentatív rövidzáratok, az árnyalás szükségessége azonban éppen nem szűklátókörűségből származnak, hanem annak a gazdag, bonyolult sokféle teoretikus anyagnak a függvényei, amellyel Hammer Erika megbirkózni igyekszik nagyigényű doktori munkájában. A könyv példaértékű alapossága, tematikus és elméleti kiterjedtsége, saját előfeltevéseinek magas szinten explicált és artikulált formája a disszertációs munkafolyamat sikerült végeredményének tanúságai. Ha ehhez a jövőben a teoretikus meglátások szöveginterpretációnak való kiszolgáltatása és az irodalomtörténet temporalitásának figyelembevétele – egyként az irodalom eseményjellegének inszenzírozásai – is társulnak, úgy joggal gondolható, hogy a késő modern próza értelmezésének további kiváló munkáit olvashatjuk majd a szerzőtől.

Lőrincz Csongor





A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója  
A borítót tervezte Szák András  
Tördelte Felde Csilla  
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte  
Felelős vezető László András



1000 Ft

# *Filológiai Közlöny*

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI BIZOTTSÁGÁNAK  
FOLYÓIRATA



BALASSI KIADÓ